This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

+ *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.

+ *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.

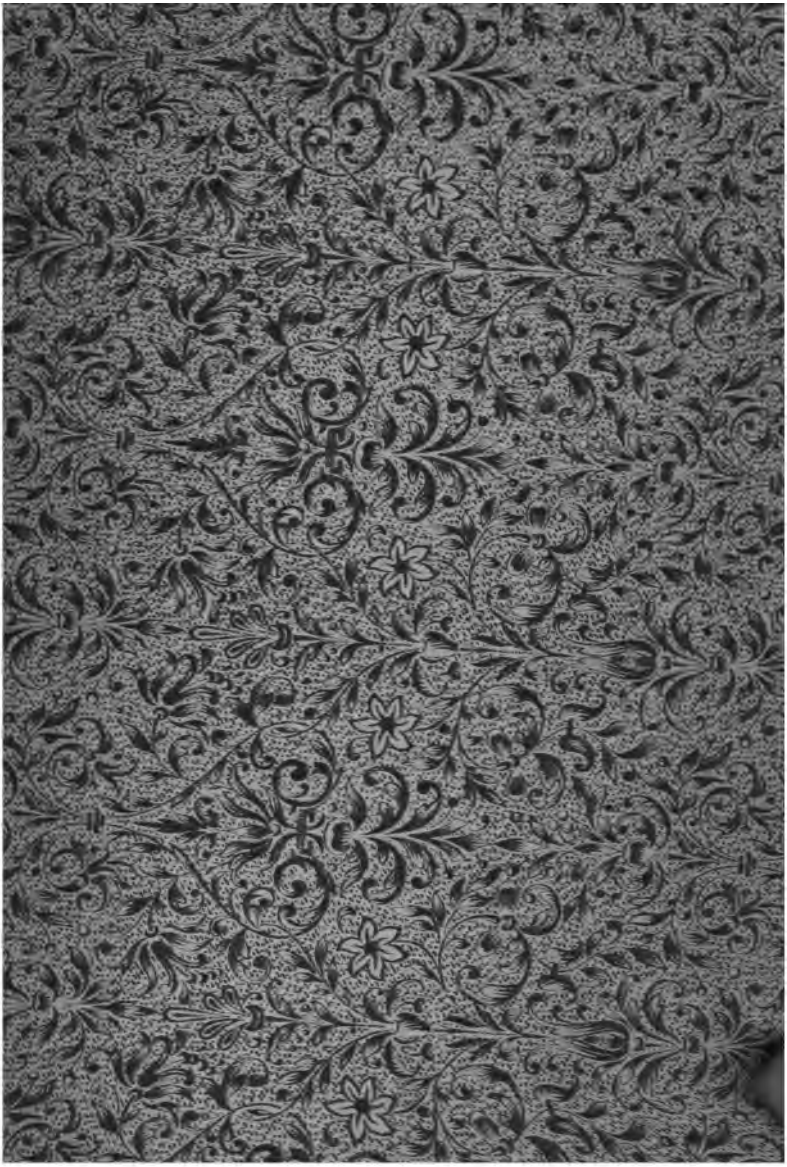
+ *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.

+ *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página `http://books.google.com`

HARVARD UNIVERSITY LIBRARY



un anónimo

F. A.

PLÁTICAS LITERARIAS

E417

PEDRO N. CRUZ

PLÁTICAS LITERARIAS

1886-1889

SANTIAGO DE CHILE
IMPRENTA CERVANTES
CALLE DE LA BANDERA, NÚM. 73
1889

A

RAFAEL ERRÁZURIZ URMENETA

Escritor ameno y sostenedor generoso de la "Revista de Artes y Letras," dedica este libro su affmo. amigo

PEDRO N. CRUZ

ADVERTENCIA

Todos los artículos de este volumen han sido ya publicados en diversos periódicos, principalmente en la *Revista de Artes y Letras*. Al pie de cada uno va la fecha de su publicación.

No se ha hecho cambio en ellos, salvo correcciones necesarias é insignificantes y tal cual nota que ha agregado el autor. En el artículo sobre el *Arauco domado* se han suprimido simplemente dos ó tres párrafos inútiles y algunas alusiones que podían pasar en un periódico; pero que, en un libro, parecerían algo impropias y fuera de lugar.

L' ŒUVRE

NOVELA DE E. ZOLA

Hará cosa de seis años que estoy leyendo novelas, y les he cobrado afición. Antes había dado en los estudios serios y profundos: filosofía, historia, geología, física, estética, lingüística, y muchos otros ramos del saber. Aspiraba no más que á ser un sabio en la flor de la juventud; pero no hubo nada, y fué porque la ciencia no era mi vocación. Andaba de aquí para allí, sin rumbo ni concierto, obedeciendo á impulsos muy ajenos al amor á la ciencia. Así, en cierta ocasión, un caballero que me tenía por mozo muy aprovechado

y entendido en todo, me pidió que le explicase un grabado que decía abajo: "La muerte de Cambises." Al principio no hallé qué responder. Si bien sabía quién era Cambises, no me había vuelto á ocupar en él desde los tiempos del colegio y no tenía idea de la manera como este rey había muerto. Tocó, empero, que se hallaban presentes dos señoritas, una de las cuales me interesaba particularmente, y yo no quería ni debía quedar por ignorante. Inventé, pues, una historia que conviniese al cuadro y salí del paso, no sin cierta confusión, que felizmente pasó inadvertida. Es lo mejor que puede hacerse en tales circunstancias, porque así, si á uno lo descubren, queda el recurso de decir que se había equivocado por tal y tal motivo, como lo notó poco después, y que se refería á otra historia muy parecida...

De vuelta á mi cuarto, busqué una historia antigua elemental y me puse á leer lo de Cambises. Me interesó el asunto: leí lo que seguía, después lo que precedía, y mi curiosidad fué en aumento. Dejé ese libro elemental y tomé otro más completo. Compré, en seguida, un Heródoto, y este autor me apasionó por la historia antigua. Seguí con Jenofonte, Tucídides; pasé á Roma con Táci-

to, Tito Livio, Suetonio, Salustio. Estuve viviendo algunos meses entre griegos, romanos, persas, asirios, medos, partos, egipcios. No pensaba en otra cosa: todo lo sabía al dedillo. Revolvía ya el plan de un "Discurso sobre la Historia Antigua," en el cual tomaba las cosas desde la altura de Bossuet, cuando varié de rumbo.

Encontrándome en una reunión, nombraron, no recuerdo á qué propósito, al positivismo, y yo, aun cuando tenía ideas muy vagas acerca de esta doctrina, me tomé la libertad de decir con modo despreciativo y encogiendo los hombros:

—¡Bah!... ¡El positivismo!... ¡La religión de la humanidad!...

Un jovencito me replicó con viveza:

—¿Y qué le halla usted al positivismo? ¿Sabe usted bien en qué consiste el positivismo?

—¡Pues no lo había de saber!—exclamé con gran vehemencia por fuera y sobresalto por dentro.—¡El positivismo!... ¡La doctrina de M. Comte!...

—Sí, sí... precisamente es eso...—repuso el jovencito echándose atrás en la silla y sonriéndose con mucha satisfacción.

Por fortuna, un amigo mío, ahí presente, que

la echaba de entendido en asuntos filosóficos, aprovechó la ocasión de discutir y tomó la cosa por suya, con lo cual me hice prudentemente á un lado y los dejé que argumentaran á sus anchas.

Ese mismo día compré el *Catecismo* de M. Comte, resuelto á estudiar concienzudamente el positivismo desde la cartilla, porque en la discusión oí muchas novedades, y me avergoncé de no conocerlas. Como soy buen católico, puse en mi mesa algunos tratados tocantes á estas materias, escritos según el espíritu de la Iglesia, para dilucidar las dudas que me asaltasen. Sin embargo, casi no necesité recurrir á ellos: desde el principio me chocaron las fanfarronadas del Maestro acerca de su predestinación, y, sobre todo, me aburrió á más no poder el insoportable y descolorido diálogo, con su *mon père* y su *ma fille*... Cerré el catecismo en la página 83, y todavía está ahí la señal.

Pero ya se había despertado en mí la afición á los estudios filosófico-religiosos. Registré primero y después leí por entero los tratados susodichos. Seguí en estas materias, y de libro en libro, llegué á enfrascarme en Santo Tomás y los Santos Pa-

dres. Como de ordinario, meditaba ya una obrilla que pensaba escribir: "La Razón y la Revelación," en la cual andarían unidos en admirable consorcio un estilo correcto, severo y preciso con una argumentación irrefutable, cuando me llevaron otros vientos.

Mientras tanto, la historia antigua se iba borrando con gran rapidez de mi memoria, porque la tengo muy mala. Las fechas, la sucesión de los reyes, las batallas, conquistas, uniones y desmembraciones de imperios, todo lo veía confusamente y, en poco tiempo más, no lo vi de ninguna manera.

Del mismo modo perdí todo mi equipaje filosófico-religioso. En unas vacaciones, pasé un mes en compañía de un joven de inclinaciones parecidas á las mías. Por entonces hallábase mi compañero entregado á la historia natural. Como estábamos en el campo, en su elemento, puede decirse, me llevaba gran ventaja. Casi no tenía yo oportunidad de hablarle de las importantes cuestiones de la *Suma Teológica*, de las cartas de San Jerónimo ó de los tratados de San Agustín; mientras que él á cada momento me analizaba flores, cogía insectos y me refería particularidades

de sus costumbres, desenvolvía teorías sobre el uso de las antenas, soñaba con una nueva clasificación de las plantas... Y me arrastró á la historia natural.

Por no cansar, omito muchas otras mudanzas por el estilo de las referidas. Ello fué que una vez estaba explicando, desde hacía media hora, cierta teoría muy abstracta á uno de mis amigos. Me escuchaba con paciencia, sin abrir los labios más que para decir en voz baja: "¿Sí?... ¡Hum!... Vean... Indudablemente...." Lo creía ya al cabo de mi teoría y convencido de su verdad, cuando me interrumpió bruscamente.

—Hombre,—me dijo,—¿hasta cuando piensas perder el tiempo en tus honduras científicas?

Mi admiración fué enorme. Precisamente estaba yo entonces en un estudio comparativo de la Biblia y las ciencias naturales. Me creía muy á caballo en esta materia, bien que no tenía gabinete de física, ni laboratorio, ni retortas, ni nada, ni sabía conocer los metales fuera del oro, plata y cobre sellados; pero discurría teóricamente sobre todo como un profesor.

—Estás perdiendo el tiempo,—continuó mi amigo con calma aterradora.—Deja esos librotes

y lee novelas. Caliéntate la imaginación y borronea, borronea papel... Pudiera ser que por ahí te aprovechases... Sal cuanto antes de esos subterráneos á respirar el aire libre, á ver luz, colores, juventud...

Digo que mi sorpresa fué tal que no acerté á decir palabra, y la conversación quedó ahí. Lo peor era que el otro tenía muy buen seso, y hablaba con modo convencido y como quien se resuelve á decir de una vez cosas que meditaba de tiempo atrás.

¡Leer novelas! ¡Yo que me avergonzaba de que me sorprendieran con una novela en la mano! ¡Yo que despreciaba tanto ese género literario que tenía por frívolo y nocivo!

—¿Será cierto lo que acabo de oír?—me pregunté por milésima vez cuando me vi solo en mi cuarto, delante de la mesa atestada de librotes.

—Es más que probable que así sea,—me contestó tranquilamente una voz interior.

Me tendí muy melancólico en un sofá.

Era de noche. No quise prender luz. Por la ventana abierta, entraba un rayo de luna que se posaba mansamente en la *Biblia y la Naturaleza* de Reusch.

Medité largo rato. Después cogí cuanto libro había en la mesa; puse en los estantes los que me pertenecían, empaqueté los prestados, y me fuí á acostar.

Al día siguiente por la mañana volví á casa con varias novelas escogidas, entre las cuales estaba *L'Assomoir* de E. Zola.

La novedad en la concepción y forma de esta novela, el vigoroso talento que ella manifestaba, me cautivaron. Leí después á *Nana*, y mi entusiasmo se enfrió. *Pot-Bouille* me disgustó *Au Bonheur des Dames* me aburrió. *La Joie de vivre* me dió hastío. Me propuse no volver á leer novelas de M. Zola. La cantinela era la misma. Todo era lo mismo.

Sin embargo, *L'Œuvre* me tentó por el título. Esperaba alguna novedad en ella, y no me pesó haberla leído. Siempre es la misma cantinela; pero aquí Zola se ha presentado con el nombre de Sandoz, y ha expuesto sus intenciones, práctica y teóricamente con gran claridad.

L'Œuvre,—como las novelas nombradas más arriba y algunas otras que no he leído ni pienso leer,—forma parte de la serie que Zola ha bautizado con el título de "Los Rougon-Macquart,

historia natural y social de una familia en el segundo imperio.» Á primera vista uno cree que debe de haber mucha relación entre las novelas de esta serie; pero no hay semejante cosa. La relación se reduce á que tal personaje de una novela es hijo ó pariente de tal personaje de otra, y este vínculo, en el caso presente, no es más fuerte que el que, en los animales, une á los padres con los hijos separados ya y criados en haciendas distantes. Si se tratase de transmisión moral hereditaria ó, por lo menos, de la influencia de la primera educación, y se hiciese notar después cómo la atmósfera social *(le milieu)* cambia y modifica al hombre, habría, en cierto modo, razón para formar la referida serie. (Digo «en cierto modo» porque no soy partidario de la novela, del arte docente; y no hago más hincapié en este punto, porque espero tratarlo en otra ocasión.) Pero Zola presenta á sus personajes completamente influídos ya por la atmósfera social, no habla ni por pienso de las luchas morales, y los vemos vagando á merced de las circunstancias, inclinándose á un lado ú otro como los árboles al soplo del viento; en suma, tan ajenos á sus padres que, nada más que porque el autor lo dice, sabemos el pa-

rentesco,—parentesco que no trae un grano más de interés á la novela.

El plan de Zola es el siguiente.—Traduzco en substancia lo que dice en *L'Œuvre* por boca de Sandoz:

"Quiero estudiar al hombre como es en realidad, no al hombre metafísico sino al hombre fisiológico que obra á impulsos de la atmósfera en que vive, y pone en juego todos sus órganos.

"Tomaré una familia y estudiaré sus individuos uno por uno; haré ver de dónde vienen, á dónde van, cómo influyen de rechazo unos en otros; mostraré, en fin, un resumen de la humanidad. Por otra parte, colocaré á los individuos en un período histórico determinado, lo cual me dará la atmósfera social y las circunstancias. Será aquello una serie de episodios enlazados entre sí, sin que cada uno deje de tener su marco correspondiente."

En otra parte, hablando contra sus detractores, dice:

"Todo daba tema á sus injurias: el nuevo estudio del hombre fisiológico, el papel omnipotente devuelto á la atmósfera social, la naturaleza siempre creadora, la vida total, universal, que al-

canza de un extremo á otro de la vida animal sin altos ni bajos, sin fealdad ni belleza; y las audacias de lenguaje, la convicción de que todo debe decirse, que hay palabras abominables necesarias como hierro candente, que un idioma sale enriquecido de estos baños de vigor.»

Continúa con una brutalidad que no puede ponerse aquí, y agrega:

«Creo que hay más tontos que malvados. Lo que en mí los irrita es la forma, la frase escrita, la imagen, la vida del estilo.»

Lo anterior es suficiente para formarse idea de los propósitos de Zola.

Importa notar desde luego que Zola no ha realizado sus propósitos.

Ha tomado, en efecto, una familia y la ha colocado en el segundo imperio. Esto lo puede hacer cualquiera sin inconveniente y sin comprometerse. Ha tomado uno por uno los individuos de esa familia. También es cosa tan sencilla como tomar un vaso; pero explicar «de dónde vienen, á dónde van, cómo influyen de rechazo unos en otros; mostrar, en fin, un resumen de la humanidad», esto es lo importante, lo esencial en el caso presente, y de esto no hay nada en los libros de Zola.

Tómese, por ejemplo, á la famosa Nana. ¿De dónde viene Nana? ¿Á dónde va Nana? Ni viene de ninguna parte ni va á parte alguna. Es puramente una mujer perdida, cuyas aventuras se narran con frío cinismo, desde el pricipio hasta el fin de la novela. El que ahí vaya á buscar un resumen de la humanidad, algún microcosmo, ó bien influencias de la atmósfera social, se llevará buen chasco.

Lo más general que á uno le ocurre, después de leer la novela, es esto: "podrá haber ó no haber una Nana, podrá haber ó no haber un Muffat; pero la idea que tengo de la humanidad queda siempre la misma, porque á esos individuos los veo obrando únicamente á impulsos de instintos animales, y en la humanidad hai algo más que eso." Por otra parte, las influencias que ahí se manifiestan son comparativamente de esta naturaleza: si un individuo mata á otro, el crimen influirá en el asesino de manera que, por escapar á la justicia, tendrá que abandonar á su familia y á su patria, y andará vagando tierras muchos años. Si un individuo ha logrado reunir, con grandes sacrificios, una suma para pagar una deuda urgente, y le roban el dinero, el robo influirá en el la-

drón porque lo llevará á la cárcel, en el deudor porque lo arruinará, en el acreedor porque tal vez contaba con esa suma.—Si se mostrase el interior del ladrón y del asesino, si viéramos cómo la atmósfera social ha cambiado su personalidad, cómo ha ahogado los buenos gérmenes y desarrollado los malos, cómo las circunstancias pesan en la balanza moral, veríamos también en aquel robo y en aquel asesinato el resultado de causas conocidas, de causas que obran en todos los hombres: veríamos la humanidad. Pero Zola se desentiende de causas, no mira más que los resultados, y los considera como que ellos mismos son la vida total. Es lo que sucede en *Nana* y en las demás novelas porque todas son cortadas por la misma tijera.

Los partidarios de Zola citan el apólogo de la *mosca de oro* en *Nana*, como prueba de las miras universales del autor. Cierto es que el apólogo es bonito y generaliza; pero, por esto mismo, salta á la vista que es un trozo fuera de lugar, y que vale mil veces más sacado del texto que en el texto.

Tómese á Octavio Mouret de *Au Bonheur des Dames*. ¿De dónde viene, á dónde va Octavio Mouret? No hay noticias. El tal es un comercian-

te, como Nana es una prostituta. Á uno le dió por una cosa y á otro por otra.

Tómese á Claudio Lantier de *L'Œuvre*. ¿De dónde viene, á dónde va Claudio Lantier? Ni viene, ni va. Es un medio artista, lleno de ideas vagas y grandiosas, sin las dotes necesarias para expresarlas. Desesperado, se mata.

En *L'Œuvre*, Zola nos presenta al hombre fisiológico artista. Y así Claudio Lantier es atraído de una manera tan maquinal é inconsciente por la pintura y especialmente por el famoso cuadro que nunca llega á concluír, como Coupeau es atraído por la taberna, Nana por el vicio, Mouret por el comercio. Á Lantier no lo mueve la gloria, ni el amor al arte ó á la belleza, ni la fuerza creadora del genio, ni un ideal, sino un tropel de pensamientos confusos, de visiones de colorido deslumbrador, que él mismo no se explica. Lantier no interesa absolutamente nada al lector, casi le es antipático. Uno lee, lee, asiste á los pocos ratos de triunfo, á los muchos de desesperación, y finalmente, á la muerte del pintor, sin que asome á los labios una exclamación de lástima, sin que ocurra decir: ¡pobre Lantier! Aquella lucha soberbia y desesperada del artista

que pugna por dar forma sensible á la idea fugaz, aparece aquí convertida en simple monomanía. Compademos á los locos; pero el sér que sólo por cierta monomanía se acerca al hombre, cansa y aburre.

En *L'Œuvre* forman la atmósfera social, primeramente la compañera del hombre fisiólogico, la hembra, que aquí se llama Cristina. En Zola no hay madre, esposa, hija, sino hembras. Hasta en los animales se nota que, por lo menos, hay madres; pero en la teoría de Zola no existen. Tienen hijos porque es inevitable tenerlos según la vida que llevan; pero eso no las incomoda mucho, cuanto más que los hijos son siempre raquíticos, no sé por qué motivo. Cristina, Nana, Gervasia, son la misma cosa. Como los animales, tienen pudores y esquiveces mientras no llega el momento oportuno. La mujer, para Zola, no es más que un elemento necesario para la generación. Fácilmente se comprende que donde aparezca dé ocasión á cuadros obscenos. Zola es el escritor más cínico que pueda darse, tanto más cínico cuanto que, según su teoría, el cinismo indiferente y frío es la manera propia y natural de hablar de estos asuntos. Su cinismo lo lleva... ó más bien dicho ..

—Me dispensará el lector si interrumpo lo que estoy diciendo, porque el punto es algo escabroso y delicado, y noto que me voy a enredar y á poner obscuro por no hallar modo de expresarme con claridad. Si no fuese por esto, pondría algunas cosas singularísimas de Zola en esta materia, faltas de lógica y hasta ridiculeces notorias. Sólo haré notar que muy sin razón se hace valer en favor de él lo siguiente: que en muchos escritores de fama universal y establecida se encuentran pasajes tan obscenos ó groseros como en Zola y tal vez más, y, sin embargo, nadie se escandaliza ni hace aspavientos. Pero el caso es distinto. Los escritores referidos, cuando son obscenos, lo son de paso, sin ideas preconcebidas, sin obedecer á ningún sistema; lo son, unos por condescender con el gusto de las clases sociales para quienes escriben, otros por demostrar la degradación á que puede llegar el hombre, otros simplemente por soltar una broma que se les ocurre, otros por aprovechar lo ridículo de estas cosas, que es mucho, otros por desplegar su talento narrativo en asuntos á la orden del día, como quien dice. Creo que Zola no se atrevería á escribir obscenidades como las que saltan á cada paso en Aristófanes,

Marcial ó Rabelais; pero en éstos á tiro de escopeta se trasluce la intención satírica, dicen las cosas obscenas como obscenas y no como loables, ríen y embroman con lo torpe y deshonesto; pero se extasían seriamente delante de una virgen recatada ó de una esposa fiel. En Zola, las indecencias son puras manifestaciones de una teoría sobre la vida humana según la cual la virginidad, la honestidad, el recato, son cosas que nada importan y á nada llevan cuando no hay algún provecho material que pueda conseguirse con ellas. Á menudo las pone en ridículo, y siempre las presenta como preocupaciones y no como virtudes. Procura, pues, pervertir porque solamente así podrá adoptarse su sistema; procura arrancar no sólo el pudor, sino hasta la hoja de higuera de nuestros primeros padres, porque quiere hacernos creer que el pudor es invención de espíritus apocados, y que las funciones del hombre fisiológico, especialmente aquella en que estoy pensando, deberían gozar de gran predicamento y salir al sol, *au soleil.* Lo dice así como suena, con calma; y á ratos se enoja con los que se avergüenzan de eso.

Además de Cristina, forman la atmósfera so-

cial un grupo de artistas más ó menos mediocres y fisiológicos todos ellos. Se cuenta que tienen rasgos de artistas contemporáneos. Podrá ser. Para el caso da lo mismo: son retratos fisiológicos. En la comparsa está el novelista Sandoz, el representante de Zola. Es el mejor amigo de Lantier y, en las conversaciones que con él tiene, desenvuelve sus teorías sobre la novela. No hay necesidad de decir que Sandoz es el único individuo decente y el menos fisiológico de *L'Œuvre:* sólo en él se trasluce un buen corazón, es de costumbres arregladas y respeta á la sociedad. Como escritor, por cierto, es otra cosa.

Zola presenta como de refilón los personajes secundarios, y por esto no parecen tan contrarios á la naturaleza. Uno piensa que, si bien de ellos no ve más que el lado fisiológico, pueden tener lado humano, lo cual no acontece con el personaje principal, presentado por completo según lo entiende Zola, y que no deja lugar para suponerle lado humano.

Como Zola aspira á manifestar "el mundo, la vida total, la naturaleza," deja para las descripciones una parte tan extensa como para los individuos. La mitad, ó por lo menos la tercera parte

de cada volumen, contiene puras descripciones. Pero en ellas no procura el autor expresar, por medio de toques breves y precisos, la belleza percibida en los espectáculos de la naturaleza, ni esa especie de armonía que se establece entre ellos y el alma. Son vistas fotográficas, minuciosas, cansadas, interminables; con frecuencia parecen oleografías de colores subidos, y con sus lejos de cuadro magnífico y grandioso. Zola comienza una descripción y sigue, y sigue: pone un corto diálogo á modo de paréntesis, y vuelve de nuevo... aquello no acaba nunca. Tanta minuciosidad ofusca, confunde y, al fin, el lector no sabe dónde está, no sabe si la descripción que acaba de leer está bien ó mal hecha, ni si se trata de la vasta naturaleza eternamente creadora, etc. El último capítulo de *L'Œuvre* es una de las descripciones más largas y ociosas que pueda darse. Si en cada volumen se suprimieran unas cien páginas de éstas, se daría con eso una agradable sorpresa al que los volviera á leer.

El estilo de Zola carece de sencillez, gracia y armonía. No me refiero á si es ó no castizo y correcto, porque en esto un extranjero no puede dar su opinión. Todo el empeño de Zola está en

las imágenes, y las siembra á diestra y siniestra. Procura que cada palabra encierre una imagen, de lo cual resulta que la frase se corta á menudo y va como á saltos. Esta especie de estilo viene bien en ciertas ocasiones,—como también á veces conviene el estudio inmediato del hombre fisiológico, y en estos casos Zola es inimitable;—pero, usado indistintamente, fastidia lo mismo que una persona que siempre habla á gritos. En *L'Œuvre* no he encontrado ocasiones oportunas para el estilo de Zola, salvo una que otra poco notable; y por eso, en esta novela, el estilo me ha parecido generalmente laborioso, brusco, hinchado, y hasta diré charro de imágenes. Describe los objetos más insignificantes, un farol de gas, una escalera desaseada, un vidrio sucio, como si les tuviera rencor. Hasta á individuos inofensivos, que apenas si asoman las narices en la novela, los trata como á enemigos personales. Véanse, como ejemplos tomados al acaso las descripciones de Chaîne y de Mahoudeau. Á fin de cuentas, uno no se forma idea de tales individuos. Parecen monstruos, personajes fantásticos de Hoffmann, ó esos seres extravagantes que nos turban en las pesadillas. El estilo podrá ser vivo y pintoresco

cuanto se quiera; pero lo es fuera de lugar. Aquí pasa á ser confuso, porque no se guarda la debida proporción entre lo importante y lo secundario, sino que todo resalta con igual viveza.

Sabido es que el lenguaje de Zola asombra por lo atrevido. Para disculpar tales osadías, dice este autor que hay palabras necesarias como el hierro candente, que el lenguaje sale rejuvenecido de estos baños de vigor. Más todavía pudiera decir en este estilo, sin que le hallemos razón. Tal palabra no debe significar sino la expresión de tal idea, y si significa menos ó más, no es término propio. Los términos propios, por consiguiente, son siempre necesarios como el hierro candente, el hierro frío ó cualquiera cosa necesaria. Ahora bien, entre los términos propios, hay unos que usa la gente culta y otros la gente sin educación ó de mala vida. Á estos últimos los denominamos "bajos," porque hacen pensar en los individuos que los pronuncian y en los lugares donde se oyen, lo cual añade á la idea un no se qué de grosero. El escritor que escribe para todas las clases sociales ¿cuál de estas dos especies de términos deberá emplear? Es claro que los primeros, porque, aparte de otras consideraciones, los

términos bajos chocan á la gente culta, y los términos cultos á nadie chocan. Emplear términos cultos es manifestar deferencia á las personas bien educadas sin ofender á las mal educadas. Hablo en general, porque un término bajo, empleado oportunamente, puede aumentar la energía del discurso; pero Zola, con el pretexto de aplicar cauterios y regenerar el lenguaje, lo zabulle á cada paso en el referido baño de vigor. Lo que en realidad procura es dar á sus obras el famoso "olor á pueblo"; pero más que á pueblo, huelen á sistema, y á sistema absurdo y lleno de contradicciones.

¿Cómo un autor de verdadero talento puede andar sistemáticamente en tales descarríos, que, si se advierten en otros escritores, no pasan de ser simples accidentes en la carrera ó en tal obra literaria? Es lícito hacer hipótesis en este punto. He aquí lo que yo supongo.

Zola posee indisputablemente un extraordinario talento de observación de la realidad física y de las causas inmediatas de los actos externos del hombre. Su percepción es clara, precisa, y sabe manifestarla con gran vigor y colorido. Se posesiona de su asunto por completo, de un modo

incomparable. Pero la fuerza misma con que lo hiere la realidad física parece que lo deslumbra, y no le permite ver sino de una manera vaga, confusa, vulgar la parte moral del hombre, la personalidad humana, los fenómenos psicológicos que en el interior se recogen y desenvuelven y que son, en cierto modo, ajenos á la vida orgánica. Daré crédito á cualquier absurdo antes que creer que Zola tenga en el mismo grado la percepción de los fenómenos psicológicos y la de los fisiológicos. Si la tuviera, no podría menos de manifestarla. Á un escritor le es imposible resistir á las tendencias de su ingenio y ocultar, por razones filosóficas ó de sistema, sus facultades creadoras. Esto nunca se ha visto. Lo que sí se ha visto y se ve todos los días, es que los autores, por razones de conveniencia, por ansias de popularidad, por ambición de ser jefes de escuela, procuran hacer creer á los demás y acaban por creérselo ellos mismos, que su manera propia de ver las cosas,—es decir, aquella según la cual pueden y deben desplegar sus dotes especiales,—es la única buena y verdadera.

Bien ha comprendido Zola que, si trataba de equilibrar sus facultades, si retiraba al segundo

término la vida fisiológica, si perseguía el ideal de belleza propio de la novela, sería tal vez un novelista igual á muchos. La expectativa no era muy halagadora para un hombre ambicioso, cuanto más que estaba pobre.

Mientras tanto, el positivismo había contaminado ya á la novela. Las novelas naturalistas, como nuevas y revolucionarias, adquirían rápidamente popularidad. Zola se sentía con fuerzas para ocupar el primer rango. Ahí podía desplegar sin embarazo sus dotes sobresalientes para la observación de la vida fisiológica, del "mecanismo del hombre"; ahí cabía el "instinto genésico", reclamo siempre fructuoso. Se resolvió por este camino. Luego perdió la timidez y el respeto á las costumbres sociales: lo envalentonaron los aplausos por una parte, y las críticas acerbas por otra. Porque Zola es escritor muy orgulloso. Él se irrita por esta acusación, protesta de su humildad. Será personalmente humilde cuanto quiera; pero como escritor no lo es, aunque asevere lo contrario. ¿Es humildad hablar de sus adversarios con hinchado desprecio? ¿Es humildad llamarlos contínuamente "estúpidos, malvados, espíritus apo-

cados»? ¿Es humildad poner á una obra de crítica el presuntuoso título de *Mes Haines?*

Zola, como todos los que se declaran por un sistema más por conveniencia que por convicción, es exclusivista insoportable. La belleza ideal no lo ha invitado á su templo,—no hay belleza. Las gracias no le han aceptado ofrendas,—no hay gracia. Su musa no tiene ratos de alegría,—no hay motivo para estar alegre. No alcanza á penetrar la parte más noble del hombre,—el hombre no es más que un mecanismo curioso y complicado.

La impresión que nos deja una novela de Zola es extraña y penosa. Parece que hemos pasado por un conventillo inmundo, húmedo, asombrado por altas paredes. Y en los cuartuchos desaseados aparecen los tipos siempre iguales del burgués enriquecido, codicioso y corrompido hasta la médula de los huesos, del noble que arruina su salud y hacienda en vicios extravagantes, del obrero brutal, del artista mediocre, del chiquillo escrofuloso, de la esposa adúltera, de la mujer hembra, de la prostituta sin freno. Ni un rayo de sol que alegre, ni un rayo de luna que haga soñar, ni una flor que exhale aroma, ni un amor noble que en-

tusiasme, ni un sentimiento generoso que conmueva. Y si lo hay,—por ejemplo, el cariño de Sandoz á su madre,—el autor resbala por sobre él con el mismo cuidado con que un autor decente resbala por sobre una escena escabrosa. Parece que Zola se avergüenza de tener buen corazón, ó bien,—y quizá sea lo cierto,—teme que lo sorprendan en contradicción con su sistema.

Uno siente que se ahoga en esa atmósfera de bodega cerrada, quiere respirar el aire libre, piensa en los dulces afectos del hogar doméstico, en los nobles lazos de la amistad, en el consuelo y fortaleza que da á el alma la fe religiosa. Recordamos á tal madre abnegada, á tal esposa honrada, á tal industrial probo y laborioso, á tanta gente buena, y decimos: ¿estamos soñando? No tal: el que está soñando es Zola. Este es asunto de abrir los ojos, es asunto que uno puede experimentar en sí mismo y en sus semejantes en el momento que quiera.

Felizmente, parece que Zola nota ya que su edificio teórico comienza á desmoronarse. En ninguna de sus obras se muestra más irritado, más lleno de odio y de despecho, más hinchado, más pedante, de colorido más rabioso,—en suma, más

impotente que en *L'Œuvre*. Ni siquiera se encuentran aquí esas escenas dramáticas tan justamente celebradas en otras novelas suyas. También fué locura ir á buscar al hombre fisiológico donde menos lo podía hallar ¡en el artista! Y así como considero muy difícil que Zola pueda escribir, según su sistema, una novela peor que *L'Œuvre*, así también creo que no escribirá obras mejores que *L'Assommoir* ó *Nana*, porque los seres que más se acercan á su ideal del hombre fisiológico son el ebrio consuetudinario y la prostituta embrutecida.

15 de junio de 1886.

ARAUCO DOMADO

POEMA DE DON PEDRO DE OÑA

Hace pocos días me encontré con mi amigo Ramón, agricultor y aficionado á las letras como yo. Después de informarnos recíprocamente acerca del estado de nuestra salud, familia, sementeras de trigo y trabajos agrícolas (y esto último con minuciosidad y despacio), llegamos á la pregunta de regla, que en esta ocasión fué hecha por mi amigo.

—Y ahora ¿qué estás leyendo?

—Precisamente,—le respondí,—hoy acabé de

leer el *Arauco Domado* de don Pedro de Oña.

—¡Hombre!... ¿Y cómo se te ocurrió?...

—Vi en el diario, — dije, — un párrafo de gacetilla titulado *El Vasauro.* Á primera vista creí que se trataba de algún vapor atrasado ó recién llegado, y como no me interesaba el asunto...

—Abrevia, hijo,—me interrumpió Ramón, joven vivaracho y de poca paciencia.—Yo también leí el párrafo. Se anunciaba que el Consejo de Instrución Pública había adquirido en quinientos pesos el manuscrito de *El Vasauro,* poema inédito de don Pedro de Oña.

—Exactamente. ¡Del famoso don Pedro de Oña!... Ahora bien, de tiempo atrás deseaba conocer el *Arauco Domado,* y creí "de actualidad" como dicen los periódicos...

—Bien, hijo. Lo leíste. ¿Y qué te pareció?

—Me pareció un poema que de puro tonto llegaba á ser divertido.

Ramón me miró con asombro.

—¿De veras?—me dijo.

—De veras,—le contesté, sonriéndome de su admiración.—¿No lo has leído?

—No; pero siempre había oído hablar del *Arauco Domado*... no precisamente como de una gran

cosa... sin embargo... —¿Has visto alguna crítica de este poema?

—Ninguna.

—Como te digo,—prosiguió Ramón,—no conozco el poema; pero he leído un largo estudio que de él ha hecho don José Toribio Medina en su *Historia de la literatura colonial de Chile.* Además de la opinión de Medina, he visto ahí la de los señores Amunátegui, Juan María Gutiérrez, Valderrama y otros más, y todos convienen en que don Pedro de Oña es poeta, que hay bellezas no comunes en el *Arauco Domado*, y que si bien este poema dista de ser una obra maestra, también está lejos de ser poquita cosa. Por esto me admira lo que te estoy oyendo.

—Si tienes la obra de Medina hazme el favor de prestármela,—dije, algo pensativo, á Ramón.

—La tengo. Acompáñame á casa. Estamos cerca.

Fuimos allá, y en el camino dije:

—La edición del *Arauco Domado* que he leído. trae un prólogo firmado por J. M. G. Supongo que el de las iniciales será don Juan María Gutiérrez. Ahí se alabá el poema y se citan lisonjas de autores españoles más ó menos conocidos; pero

yo tomé todo esto simplemente como cosas de un editor que recomienda la obra que publica. Las tales lisonjas aparecieron en la primera edición del *Arauco*, como era costumbre en aquel tiempo, y, por consiguiente, no valen cosa para apreciar el mérito del libro. También dice el prólogo referido que, en concepto de Lope de Vega, la lira de don Pedro de Oña era "entre los cisnes de la India sola." Pero esto puede atribuírse sin inconveniente á flores y exageraciones poéticas, cuanto más que Lope no pesaba las palabras como Boileau, sino que escribía como quien abre una llave de agua potable; y sabido es también que Lope aprovechó para una de sus obras algo del *Arauco*.

Llegamos á casa de Ramón, y luego volví á la mía con el primer tomo de la *Historia* del señor Medina. Leí todo lo que se refiere á don Pedro de Oña con muchísima curiosidad, no por el asunto ni por la manera de tratarlo, sino por ver qué podía escribirse sobre poeta tan detestable.

Ahí vi prolijas investigaciones acerca de la patria, familia, vida, obras y carácter personal de don Pedro de Oña, copias de archivos de Lima, y notas, citas y minuciosidades sin cuento.

Digo la verdad que me dió lástima ver tanto trabajo perdido, y no pude menos de meditar sobre ese furor histórico por la época colonial, que ha producido entre nosotros tantas obras que irán á dormir el sueño eterno en los rincones de las bibliotecas, luego que mueran los que todavía pueden decir: "Mi abuelo tomó parte en este asunto".—"De esta familia desciendo yo."—"Conocí la casa que ahí se menciona."

Harto tenemos que lamentar este afán por la historia de los tiempos de la colonia. Nuestros historiadores nos tienen ya sin tino á fuerza de libros, folletos y artículos de periódicos en que con gran seriedad é inaudita abundancia de documentos, nos cuentan los puntos de etiqueta entre una audiencia y un obispo, las rencillas de algún capítulo ó Universidad, los pleitos de los vecinos de aquel tiempo, el motín de aquí, el levantamiento de allí, el alboroto de acullá. Y se publica volumen tras volumen, y los autores pasan por hombres sapientísimos, ocupados en asuntos trascendentales, y los leen y los imitan. Mientras tanto las grandes cuestiones de interés universal, filosóficas, literarias, sociales, políticas, que en Europa se discuten y ocupan los ánimos de

los estudiosos, no tienen aquí sino ecos débiles y aislados. Felizmente, ya se va notando reacción en este punto.

Estas y otras reflexiones me sugería el libro del señor Medina, y me acudían con tanta mayor vehemencia cuanto que este escritor á despecho del asunto que trata, manifiesta cordura, gusto educado y un estilo fácil y generalmente correcto. ¡Y pensar que un autor que á estas dotes une grandísima constancia en el estudio, haya perdido años en escribir gruesos volúmenes en 4.º mayor sobre lo que cabe holgadamente en veinte páginas! El primer tomo tiene el retrato de don Pedro de Oña, y sólo el estudio de la vida y obras de este poeta ridículo ocupa más de cien páginas! ¡Y cómo las llena! Vaya un ejemplo.

El *Arauco Domado* es una lisonja de bajeza extravagante é hiperbólica, en honor de don García Hurtado de Mendoza, héroe del poema. El señor Medina procura dilucidar la importante cuestión, promovida por un crítico nacional que no nombra, sobre si esta bajeza de don Pedro de Oña provenía de algún deseo de lucro ó bien de excesiva humildad, según la cual don Pedro no pudiera menos de considerar á un Hurtado de

Mendoza como sér superior á los demás hombres. Resuelto el punto en favor de la humildad, y probado ya con diferentes raciocinios que don Pedro era un excelente sujeto, muestra más adelante el señor Medina un descubrimiento famoso y de fecha reciente. En un documento hallado no sé dónde, aparece que cierto individuo, probablemente muy interesado en captarse la buena voluntad de don García, mandó hacer el poema á don Pedro, quedando el poeta obligado á entregar tantos versos por día. Y debe de sér ésta la verdad, porque en varias partes del *Arauco* se queja don Pedro de lo que apuran mucho y no lo dejan extenderse en ciertas partes como él deseara hacerlo.

Aquí es del caso contar algo que acredita de hombre de buen gusto á don García. Tocóle á él mismo permitir la publicación del poema en que figuraba como protagonista, y conceder el privilegio. Á lo primero accedió sin inconveniente, porque no había razón para negar el permiso después del favorable informe del padre Esteban de Ábila; pero no pasó lo mismo con el privilegio. Don Pedro de Oña se subió á mayores y solicitó veinte años; pero don García se los rebajó sencillamente á diez.

Cuenta también el señor Medina que, en 1605, los señores del Consejo Real tasaron en Valladolid á tres maravedís cada uno de los cuarenta y cinco pliegos de que constaba el ejemplar del *Arauco;* "y mandaron que á este respecto le venda y no más, y que esta tasa se ponga al principio dél para que se sepa lo que se ha de llevar, y que no se pueda vender, ni venda de otra manera". Por lo visto, no tenía tan mal gusto la gente de aquel tiempo.

Veamos ya el *Arauco Domado.*

El argumento del poema es el siguiente:

Alzamiento de los araucanos. Los españoles piden socorro á don Andrés Hurtado de Mendoza, virrey del Perú, el cual manda á su hijo don García con un regimiento. Después de una horrorosa tormenta, toma tierra don García y construye un fuerte en Penco. Mientras tanto, todo el infierno se junta y delibera cómo perder á don García, y acuerda despachar á Megera para que encienda en Caupolicán el furor bélico y aproveche la oportunidad de estar recién llegado don García y con poca gente, para acabar con él. Dan los araucanos una embestida al fuerte, y salen rechazados.

El resto del poema lo llenan varios episodios que no despiertan interés: ya son los amorosos razonamientos de Caupolicán y Fresia, ya las aventuras de dos indias en busca de sus respectivos amantes heridos en el asalto al fuerte, ya el relato directo de la persecución y captura del pirata inglés Ricardo Hawkins, ya la narración de la india Quidora, que cuenta cómo vió en sueños á don García virrey del Perú y cómo éste sofocó una rebelión en Quito.

De tales asuntos trata la primera parte del *Arauco Domado*. Consta de dieciséis mil versos. Salió á luz el año 1596. La segunda parte nunca se publicó, ni nadie habla de ella.

Oña escribió otros dos poemas: el *Ignacio de Cantabria*, en honor de San Ignacio y el *Vasauro*, inferiores ambos al *Arauco*, según atestiguan los que los han leído.

El *Arauco* me ha dejado bien triste idea del numen de don Pedro de Oña, y creo que no yerro al decir que este autor era hombre de mucha facilidad para versificar; pero absolutamente falto de inspiración, buen gusto y dominio del idioma. Ni siquiera es versificador correcto. Más se cuida del verso y de la estrofa que del lenguaje, y si las

palabras propias y convenientes ó la construcción gramatical le embarazan, inventa otras á su modo. Tiene aquella candidez admirable de los poetas más vulgares: si quiere parecer terrible, hace truenos en hojas de latón, y él mismo se asusta del resultado; cuando cree del caso juguetear con Cupido, arma un caramillo de inextricables sutilezas, y se pone malicioso y se contonea con envidiable satisfacción; si da en lo pastoril (para lo cual confiesa ingenuamente que se encuentra con singulares disposiciones), toca flauta en cañutos de zapallo, y con esto se cree en la Arcadia.

Sería trabajo inútil y cansado analizar seriamente el *Arauco*. He considerado preferible coger algunas flores del poema, las cuales, cuando menos, podrán servir de pasatiempo al lector.

*
* *

En las recomendaciones del *Arauco Domado*, se habla de las sentencias tan profundas y provechosas que andan esparcidas en el poema.

Yo las encuentro más bien nuevas y originales que profundas. He aquí algunas muestras.

Que no ha de estar el hombre recostado
cuando conviene estar en pie derecho,
así por serle propia tal postura,
como por ser más ágil y segura.

Jamás, si duermen tres en una cama,
sucede que al de enmedio falte ropa;
ni al que por medio afierra de la copa
el líquido licor se le derrama.
Menos se mareará la tierna dama
en medio de la nao que en proa, ni en popa;
mejor irá el discípulo de Marte
donde es el batallón, que en otra parte.

... sin adorno falta el aire y brío,
y la materia en carnes tiene frío.

***

Aun cuando las sentencias de don Pedro de Oña son más ó menos claras, hay algunas más ó menos cabalísticas, que dan mucho ó poco que pensar. Por ejemplo:

Que nunca el sol se ve tan refulgente,
como cuando le cercan los ñublados;
ni más alegre está la bella rosa,
que cerca de la espina escrupulosa.

***

Tal vez la parte menos mala del *Arauco* sea el episodio del baño en el canto V.

Caupolicán y su amada Fresia estaban paseándose en una floresta excesivamente amena. Llegan á un estanque y, como hacía mucho calor, Caupolicán se desnuda y se tira al agua. Tentada Fresia, también se desnuda, lo cual ocasiona un pequeño trastorno en la naturaleza.

> Las mismas aguas frígidas enciende,
> al ofuscado bosque pone espanto,
> y Febo de propósito se pára
> para gozar mejor su vista rara.

Fresia, dentro ya del agua, se entrega con Caupolicán á tales diabluras, que una tórtola envidiosa que casualmente los estaba mirando,

> más triste por su pájaro suspira.

En toda esta parte no hay mucha delicadeza; pero no puede negarse que hay mucho calor.

***

Respecto á las alabanzas que don Pedro de Oña hace de don García Hurtado de Mendo-

za, ya se podrán conocer en vista de las siguientes.

Hablando Oña de una orden que dió don García,—orden que el propio don Pedro habría podido dar,—dice:

Sin duda algún espíritu celeste
andaba disfrazado en su semblante:
pues mal pudiera un hombre ser bastante
á prevenir así las cosas de éste,
si solamente fuera acá del suelo,
y no, como sospecho yo, del cielo.

Y en otra parte:

No dudo que el espíritu supremo
estuvo siempre en él aposentado,
pues mal pudiera á tanto fuerza humana
sin asistir allí la soberana.

Una manera muy discreta de nombrar á don García por sus cualidades:

El cesarino espíritu novelo.

*
* *

Don García pasó revista á su gente poco después de construído el fuerte. Eran por todo seiscientos hombres.

Para ver ejército tan numeroso y lucido, acudieron las divinidades griegas una por una. Nereo llegó algo atrasado y se comprende.

Llegaste de los últimos, Nereo,
por ser tu habitación el mar Egeo,
que tanto del chileno se desvía.

También acudieron todos los animales, peces, aves y plantas. La playa donde tuvo lugar la revista se convirtió en un museo vivo, como no lo habría soñado la sultana de las *Mil y una noches.*

Cuanto camina y repta por la tierra,
cuanto sustenta el aire en fe del vuelo;
cuanto produce el fértil rico suelo
en soto, en valle, en monte, en llano, en sierra;
cuanto sostiene, influye, cuanto encierra
ese convexo y cóncavo del cielo,
tanto se enfrena, pára y tiene raya
por ver esta reseña de la playa.

Apolo asistió en coche nuevo á la revista, siendo de notar que iba dentro del coche.

y dentro de un lustroso y nuevo coche
triunfando más que nunca de la noche.

Pero, aun cuando Apolo hubiese llegado tarde

como Nereo, siempre habría habido luz suficiente, pues

catad aquí do sale don García
con tanto resplandor y luz tan rara,
que no salir Apolo no importara.

***

Como antes se dijo, las naves españolas fueron asaltadas por una tormenta, y advierte don Pedro que ella no provino del mar y viento,

sino de aquel diabólico vestiglo
que tanto nos persigue en este siglo.

El diabólico vestiglo es sencillamente el demonio.

Habrían perecido los españoles si Dios no le va á la mano al diabólico vestiglo, que por desgracia todavía nos está persiguiendo. Sosegóse el mar repentinamente, y por esto pasó á los españoles un chasco que pudo tener muy malos resultados.

Con el dichoso caso repentino
tan presto fué en salir el descontento
y á entrarse por las almas el contento,
que hubieron de chocar en el camino:
y de este golpe, atónita y sin tino,

estuvo nuestra gente en detrimento,
hasta que vencedora la alegría
del todo calentó la sangre fría.

***

Y ya que hablo de chascos, he aquí otro:

Después que don García pasó el Bíobío, se desbandaron á merodear algunos soldados.

Los cuales el real habían dejado,
y adelantados dél como una milla,
por ocupar los vientres de frutilla
andaban á cogella por el prado.

En esto llegan los indios y matan á uno.

Este es (¡mirad qué acedo y desabrido!)
el fruto que sacó de la frutilla.
Oh, gula ¡cuán de atrás nos haces guerra!
Testigo es el que Dios formó de tierra.

Ese español mereció bien la muerte porque no debió haber tenido hambre de frutillas, sino aquella hambre que sentían todos.

En todos los estómagos se incluye
una crecida hambre de pelea.

***

Preparativos de un artillero:

Por acullá la pieza reforzada
el cálido artillero pone á vista,
y luego el ahumado polvorista
refina su materia salitrada.

De tales preparativos no podían sino resultar balazos tan desastrosos como el siguiente:

Un rayo artificial de plomo hecho
que despidió la pólvora tronando,
le entró por las espaldas rechinando,
y le sacó la vida por el pecho.

***

Véanse dos golpes famosos. El uno es un revés que dió don García á Rengo, y fué tan grande que

el mar del sur, del norte y de Lepanto,
el más pequeño pez y oculta foca,
sintieron claro el són del golpe avieso.
¿Qué sentirá quien siente encima el peso?

El infeliz, por lo menos, debió de haber quedado sordo.

El otro es un soberbio puñetazo de Cadeguala

Mas él entonces da tan gran puñada
en medio de las sienes al primero,
que cual si fuera el casco de manteca,
le sume dentro el puño y la muñeca.

Rengo también daba golpes terribles.

Y viene con tal furia descargando
que el aire sólo á muchos desatina.

*
* *

Dos caballos de batalla. Nótese la onomatopeya en la descripción del primero.

El bélico frisón se lozanea
del ronco tarantántara incitado,
y el polvo con la pata levantado
el espumoso rostro polvorea.

...un castizo bayo,
que al mar y al aire altera su bufido,
y con oreja viva punza el cielo,
barriendo con la cola todo el suelo.

Ventajas de que un pueblo tenga muchas calles.

Bajaron de la sierra y de los valles
tal número de gente forastera,
que dar lugar á tantos no pudiera,
á no tener el pueblo tantas calles.

*
* *

Antigua fauna de Arauco.

¡Oh! selvas, campos, riscos, peñascales,
y vos sus moradoras, bravas fieras,
manchadas tigres, pardos y panteras...

Pues por el bosque espeso y enredado,
ya sale el jabalí cerdoso y fiero,
ya pasa el gamo tímido y ligero,
ya corren la corcilla y el venado:
ya se atraviesa el tigre variado,
ya penden sobre algún despeñadero
las saltadoras cabras montesinas,
con otras agradables salvajinas.

Demos gracias á Dios de que estas agradables salvajinas no se encuentren ahora más que en el museo. Y no parezca raro que entonces anduviesen vivas por las selvas de Arauco. Los tiempos han cambiado mucho. En el Itata y el Ñuble, por ejemplo, había góndolas.

Pasando mil esteros cenagosos
á vado hasta la cincha y la reata,
y en góndolas á Ñuble con Itata.

***

Salida de sol.

Ya las alegres aves garladoras,
haciendo con sus cánticos la salva
á los purpúreos átomos del alba,
burlaban de las tristes negras horas:
y envuelto en sus pirámides pintoras,
allá por la cabeza lisa y calva
de la sublime sierra crespa y fría,
el hijo de Latona parecía.

Puesta de sol, y es notabilísima.

En esto ya en la casa de Occidente,
molduras de oro fino se labraban,...
que con su resplandor manifestaban
querer entrar en ella el sol fulgente;
el cual sus ojos puestos en Oriente
(que solos sobre el agua le quedaban),
y haciéndole un humilde acatamiento,
se retiraba al húmedo aposento.

Los cuatro últimos versos son incomparables.

***

Bueno es que el lector conozca el vigor poético de don Pedro cuando empuña el género terrible.

Los araucanos, por averiguar la suerte que correrían en la campaña, evocan á cierto espíritu, infernal, con el cual tenían trato de tiempo atrás. Debía hacer la evocación el agorero más viejo esto es,

quien de la facultad era decano.

El decano se llamaba Pillalonco.

...Pillalonco,
un viejo descarnado formidable,
de cuerpo retorcido como un cable,
ramificado más que el pie de un tronco;

y del sumido y magro pecho ronco
sacó esta voz horrenda y execrable:
Á vos invoco Báratro profundo
escuro centro y cóncavo del mundo.

Á vos conjuro bóveda tiznada:
humoso flegetón, estigio lago...

y sigue con toda la mitología griega: los araucanos la sabían como por instinto.

El espíritu no se daba prisa en venir, cosa que incomodaba á Pillalonco.

Sabiendo que te llamo yo ¿no vienes?
¡Hola! que se me quiebran ya las sienes
y el término debido no me guardas.

El espíritu acude al fin, pronostica las victorias de don García, y

arranca en humo negro convertido
dejando allí una bomba pestilente.

Á la verdad, es para caerse muerto de miedo, y sobrada razón tiene don Pedro al decir:

Aun yo de estar contándolo me asombro,
y la caliente sangre se me cuaja,
por donde puede verse qué haría
quien (fuera de los mágicos) lo vía.

***

Lo que más me ha gustado en el *Arauco.* Refiriéndose Oña á los aborígenes, dice:

> Pues no hay azar tan grande, ni desdicha,
> que no la pasen ellos con la chicha.

***

Ya esto va demasiado largo. Terminaré con un ramillete de pensamientos y expresiones poéticas.

> Mas luego prorrumpiendo en alborozo,
> sacan allá de lo íntimo del seno,
> los bravos y contentos corazones
> *envueltos en políticas razones.*

> Y no pudiendo hablalle de contento,
> le ciñe con sus brazos en *descuento.*

Uno que huía:

> ...por dar al miedo puertas francas,
> trocó lugar el pecho con las ancas.

El mar enfermo de hidropesía:

> Como las ondas túmidas que vienen
> sus *vientres más que hidrópicos* alzando.

Después que acabaron de comer en el suelo unos pastores, don Pedro abriga dudas sobre si

el suelo puede ó no ser levantado como los manteles:

Y siendo ya la mesa levantada
(si puede ser el suelo levantado)...

Varones ó machos de género neutro:

..ni eran bien traidores ni leales,
sino del tercio género, neutrales.

Un hombre numeroso:

En esta coyuntura don Hurtado,
ajeno de salud *poblaba* el lecho.

Gente sin huesos:

¡Ó qué de imposiciones desiguales
en gente que era al fin de *carne* y *cuero!*

Tritones muy parecidos á ciertos individuos:

Así del puerto sale nuestra flota
dejando *boquiabiertos* los Tritones.

Don Hurtado manda levar anclas:

Pues vista la sazón por don Hurtado
de aquellos instrumentos rebombantes,
mandó que á recoger tocasen uno,
para marchar á cuestas de Neptuno.

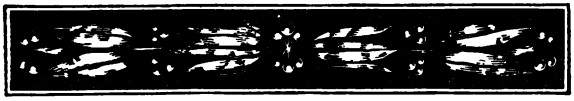
Habla Oña de una borrachera de los indios, y no de otra cosa:

> De voces se levanta un *grueso bulto*
> al comenzar aquel abuso enorme.

Como no he pretendido hacer una crítica detenida y probada del poema de don Pedro de Oña, no me tomará de nuevo que, á pesar de lo escrito, siempre sigan algunos la opinión de los críticos nacionales, resumida en el siguiente párrafo con que concluye el señor Medina su estudio del *Arauco:*

"Oña fué, sin duda, el poeta más grande que tuvo Chile en su período colonial, y, como dice el señor Amunátegui, ha merecido bien de su país."

15 de septiembre de 1886.



QUEVEDO

(*Essai sur la vie et les œuvres de Francisco de Quevedo*, por E. Mérimée, París, Picard, 1886.)

El boletín bibliográfico de una revista europea daba noticia, en el año pasado, de un estudio de M. E. Mérimée sobre Quevedo. La noticia decía puramente que en Francia se holgarían mucho de conocer al autor de *Don Pablos de Segovia*, una de las obras maestras del género picaresco. Con esto se daba á entender que el mejor título del insigne satírico español para que los franceses se tomaron el trabajo de conocerlo, consistía en haber escrito la citada novela. Creí yo que esta

manera de recomendar al ingenio más agudo que ha existido desde que el mundo es mundo, le habría sido sugerida al redactor del boletín bibliográfico por el libro de M. Mérimée, y me entró gran curiosidad de conocer cómo este autor se las habría compuesto para meterse en el laberinto de las obras de Quevedo y salir de él con *Don Pablos de Segovia*, como lo mejor que había encontrado. Encargué, pues, el libro. Me llegó, lo leí, y créanme que me engañé de medio á medio al imaginármelo como librillo de poca monta, ó por lo menos, plagado de los errores tan comunes entre la gente que tiene para risa las "cosas de España." Sin duda alguna, el redactor del mencionado boletín, ó no leyó el libro de M. Mérimée, ó no conocía, como francés ilustrado, otra cosa de Quevedo sino *El Buscón don Pablos.*

En el libro de M. Mérimée, la crítica literaria, las observaciones referentes al mérito de las obras de Quevedo y á las tendencias peculiares y distintivas de este ingenio son escasas, y las pocas que encierra son tímidas, vagas y, en ocasiones, confusas. Me explico la timidez y poca firmeza de los juicios de M. Mérimée. Desde el principio manifiesta el deseo de atraer la atención de sus

compatriotas hacia la literatura española, mirada por ellos con injustificable desdén, y dice que con este fin ha elegido por objeto de su estudio á uno de los escritores más populares de España. Tanto esta causa, como las muy señaladas atenciones y facilidades para su trabajo que recibió en España de personas eminentes en la república de las letras, debieron de influir en su ánimo para ser reservado y cauto en las apreciaciones, para mirar con cierta condescendencia los defectos de Quevedo, y no herir con viveza la opinión de aquellos que lo consideran como muy excelente en los distintos géneros que cultivó, así literarios como filosóficos.

Hay vez, empero, en que M. Mérimée se propasa á lisonjas bien poco acertadas. En una parte compara á Quevedo con Cervantes, y atribuye al primero no menos inventiva que al último. Procurando explicar en seguida cómo el autor del *Quijote* ha dejado una obra maestra indiscutible y el autor de *Don Pablos* no ha alcanzado igual suerte, da por razón que aquél tenía bastante juicio y sensatez *(raison, bon sens)* para manejar ordenadamente la fantasía, al paso que la pasión y el instinto arrastraban á Quevedo. Hablaré más

adelante de la inventiva de éste, y ahí se verá cuánto hay de exagerado en la comparación de M. Mérimée. También es de notar en ella el papel importante y decisivo que el autor da á la sensatez en las creaciones de la fantasía. El juicio, el buen gusto ó el arte, servirán á un escritor para pulir y presentar en su propio lugar las creaciones de la fantasía; pero no para cambiar la naturaleza de ellas. Un tipo original, vigorosamente concebido, perderá algo de su viveza con los afeites de mal gusto; pero un ojo experimentado no tarda en descubrir su bondad, como tampoco tarda en descubrir una concepción vulgar á través de las galas del arte más refinado. Y es de advertir que una concepción vigorosa casi siempre señala y suministra naturalmente los recursos para exponerla en todo su esplendor, y por eso los grandes genios son por instinto grandes artistas. *El Buscón* ofrecía ancho campo para ejercitar la facultad creadora y, sin embargo, no hay rastros de creación en don Pablos; y eso que esta novela, aparte de notorios resabios de mal gusto, podía muy bien ser digna de la sensatez de Cervantes. Con la misma sensatez escribió éste el *Quijote* y los *Trabajos de Pérsiles*, aun en esta última

novela echó mano de todos los recursos de su arte, y ciertamente no es posible comparar las dos obras. La sensatez no es más que un accidente en las creaciones de la fantasía. Lo que, en este punto, separa á Quevedo de Cervantes es la falta de genio creador, y no de otra cosa.

Si el libro de M. Mérimée es deficiente para darnos á conocer la naturaleza del ingenio de Quevedo (y tales cosas no son de extrañar en obras de eruditos) en cambio es lo que hay que leer para ponerse bien al cabo de su vida y de las circunstancias que precedieron y ocasionaron la concepción de sus obras, ó influyeron de algún modo en ellas. M. Mérimée es de vastísima erudición, admirable en un extranjero, penetradora, guiada por un método de los más rigorosos y sostenida con verdadero talento. Nunca se pierde y enreda en pormenores inútiles, y no por esto omite cosa alguna que pueda traer nueva luz. En los puntos enmarañados, sólo pisa en lo firme y da noticias de lo oscuro. No hay obras y estudios medianamente notables acerca de su autor que no haya consultado. Excusado es decir que conoce á fondo el castellano. Cita y maneja los manuscritos como si fuesen libros manuales. Finalmen-

te, la claridad de su método, la seguridad de sus disquisiciones, el profundo conocimiento de todo lo que se relaciona con el autor que estudia, y, por otra parte, la timidez y parsimonia en lo meramente crítico, tientan á cualquiera que haya leído á Quevedo para repasar sus obras y formarse acerca de ellas un juicio independiente. Yo he cedido á la tentación, y mucho me temo haber caído en verdadera flaqueza.

Me parece conveniente recordar desde luego algunos datos biográficos de Quevedo.

Nació en 1580 de padres hidalgos. Antes de tomar el hábito de Santiago, nuestro autor probó ampliamente, como lo exigían los estatutos, que sus abuelos nunca habían trabajado en nada, sino que habían vivido de sus rentas, en noble ociosidad. Perdió á su padre en edad temprana, y quedó á cargo de su madre y de un tutor, los cuales velaron cuidadosamente por su educación. Estudió primero en un colegio de los jesuítas y entró á los quince años á la Universidad de Alcalá. Aquí hizo admirables progresos en filosofía, humanidades y lenguas clásicas, y fueron tales que, á los veinticuatro años, Quevedo se carteaba con el célebre Justo Lipsio, de quien recibió sinceros

y merecidos elogios. Concluídos sus estudios, fué-se á la corte; pero pronto tuvo que salir de España, por causa de un duelo en que mató á su adversario. Se refugió en Sicilia, de la cual era virrey su amigo y protector don Pedro Girón, duque de Osuna. Con él pasó después á Nápoles. El duque lo arrastró en su caída, y hubo de retirarse á sus posesiones de La Torre de San Juan Abad. Volvió á la corte cuando subió al poder el conde-duque de Olivares con Felipe IV. Bajo este omnipotente ministro, fué desterrado dos veces: en la una, por intrigas de sus émulos; y en la otra, por un famoso memorial en verso que encontró el rey en su servilleta, y que fué atribuído á Quevedo. Lo encarcelaron, sin consideración á sus achaques y edad avanzada, en el convento real de San Marcos de León, y murió poco después de haber recobrado su libertad, en el año de 1645.

Tales fueron las varias fortunas que pasó nuestro autor: habrían dado lugar á un hombre noble y recto para ejercitar sus virtudes; desgraciadamente, sólo vinieron á poner de manifiesto las flaquezas de una grande alma. Quevedo es un ejemplo notable de hombre inconsecuente. Era

tan ardiente católico, de fe tan viva, había penetrado de tal suerte la miseria y vanidad humanas, que debió haber sido un santo, y fué pecador como tantos otros y más que muchos otros. Justo apreciador y admirador entusiasta de los procedimientos rectos, debió haber sido honrado á carta cabal, y, sin embargo, por servir á otros anduvo en negocios poco limpios, como decimos ahora. Era altivo é independiente, y se humilló ante el poderoso y ensalzó al tirano. Amaba á su patria y á la libertad en extremo, y la pasión ó el interés le ofuscaron hasta el punto de abogar por el absolutismo del monarca y en contra de los fueros provinciales. No cometió bajeza sin que el caso pudiera disculparse; pero tampoco se hallan en su vida acciones dignas de admirarse ó que exigieran no común grado de virtud.

Alguna explicación de esta inconsecuencia puede hallarse en su temperamento fogoso y condición apasionada; en su adolescencia alejada del hogar doméstico, del cual ningún recuerdo hace en sus numerosas obras; en el conocimiento íntimo de un gobierno corrompido; y en el trato de mujeres perdidas. Circunstancias son éstas que, si bien no lograron malear á un espíritu verdade-

ramente superior, habían de infundirle cierto egoísmo, enervarle la voluntad en la práctica del bien y matarle las ilusiones, semilla de los grandes actos.

Mencionaré ahora algunos sucesos de la vida de nuestro autor, en corroboración de lo que se acaba de decir.

Aludí más arriba al lance que lo obligó á huir á Sicilia. Ni las biografías más abreviadas lo omiten; tiene algo de quijotesco á primera vista, y es muy propio para excitar imaginaciones juveniles. El caso pasó de esta manera. Un Jueves Santo asistía Quevedo á las tinieblas en una iglesia. Á su lado estaba arrodillada una señora. Cierto individuo se puso á disputar con ella y, en lo mejor, le da una bofetada. Como era natural, todos los presentes se indignaron, no tanto por el ultraje á la dama como por la falta de respeto al lugar y á la solemnidad del día. Quevedo trató de apaciguar á ese irreverente mal criado; pero sus esfuerzos aumentaron la rabia del otro, el cual manifestó intenciones de seguir adelante. Entonces Quevedo lo provoca, lo saca de la iglesia, se baten y poco después moría el individuo, que resultó ser un personaje. El lance,

si bien se mira, no tiene nada de extraordinario, porque continuamente estamos viendo algo parecido, bien que con distinto resultado. No nos pongamos en Jueves Santo, ni en una iglesia, ni en el caso de que se injurie á una dama. Pongámonos en un teatro: un individuo de la platea se pone á hacer manifestaciones indebidas, á meter bulla, ó á incomodar de otra manera. Sus vecinos lo llaman al orden; el otro insiste. Alguno, más fogoso, toma la cosa á pechos, provoca al otro, salen afuera, andan las bofetadas por alto y el sujeto va á parar á la policía. En aquellos tiempos la policía estaba muy en embrión, y, en vez de bofetadas, se usaban cintarazos; pero es lo cierto que, entonces como ahora, un hombre tímido habría escabullido prudentemente el bulto y dejado á otros el castigo. Quevedo obeció en este caso á impulsos caballerescos y generosos que, de buenas ganas, uno se imagina hallar patentes en toda su vida.

Véase ahora una acción indigna de un caballero.

En una de las misiones que el virrey duque de Osuna confió á Quevedo para la corte, le encargó que procurase llevar á cabo cuanto antes el ca-

samiento del marqués de Peñafiel, hijo del duque, con una hija del duque de Uceda, personaje de gran valimiento. El virrey estaba interesadísimo en este enlace, y su comisionado no anduvo con escrúpulos para complacerlo. Era el caso que el joven marqués estaba enamorado de una doña Julia, y se negó redondamente á sacrificar su amor en aras de la ambición paternal. Mandatos, amenazas, consejos acerca de lo ventajoso del matrimonio, todo resultó inútil. ¿Qué se hizo entonces? Algo muy sencillo, y lo dice la siguiente partida de las cuentas de Quevedo: "Por robar de Madrid á doña Julia, 2,000 ducados." Pero el joven no cedió con el robo de su amada y, antes que dar su mano á la hija del duque de Uceda, huyó de Madrid. Realmente, el marqués de Peñafiel se hace en extremo simpático. Nuevas diligencias. Fué preciso averiguar el paradero del marqués y, una vez descubierto, se despachó allá un fraile, el cual, mediante 300 ducados, se apersonó con el enamorado mancebo, le refirió mil desórdenes de doña Julia, y lo amonestó hasta el punto de que el pobre amante, desalentado ya, consintió en el aborrecido matrimonio. Celebróse éste con grandísima pompa, y Quevedo corrió

con todos los gastos. Don Quijote, y no hay que dudarlo, lo habría retado á él y á sus cómplices, uno por uno ó todos juntos, como quisieran.

Mientras Quevedo acompañó al duque de Osuna en el virreinato de Nápoles, le servía de secretario, consejero, embajador y aun de compañero en correrías nocturnas. Por tanto, no es de extrañar que el duque lo recomendase, y bien puede uno mirar con desconfianza tales recomendaciones. Se cita como testimonio de su acrisolada honradez, un párrafo de cierto despacho del duque á su majestad, en el cual, entre otras alabanzas viene la siguiente: "Pues es de suerte que sé cierto que, aun sin hacer cosa mal hecha, tuviera hoy don Francisco de Quevedo cincuenta mil ducados, con tal que hubiera propuesto disimulación ó flojedad." Nunca tuvo el autor de los *Sueños* 50,000 ducados ni cosa parecida, y, por otra parte, del proceso que más tarde se siguió contra el duque de Osuna, no resultaron graves cargos contra su embajador y consejero. Sin embargo, el cardenal Zapata, uno de los sucesores de Osuna en Nápoles y que no tenía enemistad con él, escribía quejándose de los despilfarros y "poltronerías" de la administración del duque,

y añadía que ojalá pudiera tener allá, para tomarles estrecha cuenta, á don Francisco de Quevedo y demás servidores del antiguo virrey. De todo esto puede, á mi entender, sacarse en limpio que el que propuso disimulación ó flojedad no fué Quevedo al duque, sino éste á aquél, y que el secretario tendría con el duque complacencias como no las habría tenido un hombre recto y escrupuloso. Si, por agradarlo, echó mano de medios vedados para llevar á cabo un casamiento; si se prestó á servir de agente al duque para corromper con dádivas á los ministros del rey, es muy de presumir que, guardando cierta neutralidad y reserva, contribuiría á la administración ambiciosa y despótica del duque, ó, por lo menos, se dejaría llevar por la corriente.

Como ya se ha dicho, el último destierro de Quevedo fué ocasionado por un memorial en verso que Felipe IV encontró, al sentarse á la mesa, en los dobleces de su servilleta. El conde-duque de Olivares era muy paciente en todo lo que á él solo se refería, y dejaba hablar y escribir de él lo que se les ocurriese; pero no toleraba que se dirigieran al rey directamente en demanda de justicia. Atribuyó el memorial á Quevedo y

lo mandó prender; parece casi seguro que de él era el memorial, sin embargo de que lo negó. Pero lo que aquí importa advertir es que nuestro autor trató de ablandar al ministro, se humilló, lo ensalzó, lanzó invectivas contra los que intentaban sublevarse. El conde-duque no se dió por entendido. Quevedo, entonces, hizo de necesidad virtud y se resignó como pudo.

Pero ¿qué mayor inconsecuencia que la de su casamiento? ¡Casarse el eterno satírico de los maridos y de las mujeres! ¡Y casarse á los cincuenta y seis años, cuando ya su "espada había perdido el acero", como él mismo lo decía á la condesa de Olivares, que fué la que anduvo más empeñada en este asunto! Por lo demás, está averiguado que el tal matrimonio no fué feliz, y, aun cuando doña Esperanza de Aragón era señora mayor, no falta quien crea que también Quevedo llegó á parecerse á las "bestias que son como maridos."

De todo lo anterior y de otros casos que callo por no alargarme, resulta que siguió en esta vida el mismo camino que seguirían muchísimos otros que no podían comparársele en ingenio ni en grandeza de alma.

Que era de grande alma lo prueban, si no sus actos, las obras filosóficas, políticas y morales que escribió en gran número, las cuales, respecto á él, se comprenden generalmente en la clase de sus *obras serias*. Esto, empero, no quiere decir que manifestase en ellas un talento superior.

Llama la atención el empeño de sus admiradores en hacerlo aparecer como igualmente eximio en los diversos géneros en que se ejercitó. Quieren que todos lo tengan por tan buen filósofo, político, ascético, moralista, poeta, como fué buen satírico. Y es lo curioso que, junto con encomiar esta general excelencia, confiesan que solamente los eruditos leen ahora sus obras serias. Los eruditos, es decir, nadie en buenas cuentas; porque, por profesión ú oficio, tienen que leer desde lo mejor hasta lo más tonto que se haya publicado. Y que los eruditos encomien las obras serias de Quevedo, nada prueba á favor del mérito de ellas, porque los tales suelen ser gente de dudoso gusto ó, por lo menos, carecen de suficiente independencia de juicio, pues de tal suerte llegan á penetrarse el espíritu y el gusto de la época que estudian ó de las obras de un autor que analizan hasta en sus mínimos pormenores

que juzgan como en obra propia ó como juzgarían los que estaban infiltrados del gusto dominante en aquella época.

Hace ya más de dos siglos y medio que escribió Quevedo; tiempo sobrado para que la posteridad haya pronunciado su fallo inapelable. Las obras que le han dado fama universal son puramente las satíricas y jocosas. Los escritores contemporáneos suyos han sido definitivamente juzgados. ¿Por qué él había de ser excepción? ¿Por qué habían de estar todos cegados respecto á sus méritos como filósofo ó moralista? Y por respetables que sean muchos de sus admiradores, uno no puede acompañarlos, á despecho de la evidencia, por decirlo así.

Nunca me entrará, afírmelo quien quiera, que el estilo de Quevedo en sus obras serias es recomendable, salvo en cuanto á la pureza del lenguaje. Es un estilo generalmente oscuro, de concisión forzada, sin armonía ni gracia, cortado bruscamente, con pretensiones á profundidad, lleno de amplificaciones de mal gusto, erizado de citas pueriles las más veces y sacadas con grande aparato, y sin que, por cierto, escaseen impertinentes retruécanos y juegos de palabras. Es un

estilo capaz de arredrar á cualquiera persona medianamente cuidadosa de la forma, un estilo que á menudo obliga á cavilar sin fruto, porque las frases oscuras no suelen ocultar sino simples analogías que no añaden ni quitan al pensamiento.

Todavía se podría arrostrar el estilo si tras él apareciese universalidad de miras, profundidad ingenua y sencilla, algún sistema original ó peculiar manera de conocer las cosas; pero, por desgracia, tales dotes se hallan en las obras serias de Quevedo sólo en el grado que tienen en los filósofos de ocasión.

El verdadero filósofo persigue la verdad abstracta, y una vez que ha creído encontrarla, se aferra de ella, se lanza en atrevidas especulaciones, inventa hipótesis, crea sistemas. Que el vulgo los halle impracticables y ridículos, eso no le importa. Ama la verdad con amor desinteresado y á ella no más ama. Hay algo de grandioso y poético en esa audacia increíble, en ese soberano desprecio de todo lo transitorio, en ese amor vigoroso y potente hacia concepciones que de ordinario juzgamos fórmulas vanas y problemas inútiles. Y más uno lo admira cuando piensa que

pasión tan ardiente, que tanta fuerza de voluntad, se han anidado en hombres de hábitos sencillos, compasivos, generosos, humildes. Felices con creerse en posesión de la verdad y con poder comunicarla á otros, parece que sólo aspiran en la vida á ser agradables y útiles á sus semejantes.

Hay otros filósofos que también persiguen directamente la verdad; pero que no la aman con desinterés, sino que quieren poseerla para aplicarla en la práctica y llevar nueva y útil luz al entendimiento humano. Y finalmente hay otros que odian simplemente el error, que tienen especiales aptitudes para descubrirlo, lo cual arguye especial conocimiento de la verdad; pero que no se remontan á contemplarla en sí misma para desenvolverla ó aplicarla, sino que parten del error, no lo pierden de vista y sólo muestran de la verdad lo que importa. Tales son los filósofos de ocasión.

Esta especie de filosofía sirve de ordinario como de telón de fondo á ciertos géneros literarios, especialmente al satírico y de costumbres. Los escritores que los cultivan son instintivamente filósofos de ocasión. Los errores y ridiculeces

de la humanidad los hieren con extraordinaria viveza, y los indignan ó ponen de buen humor, según la forma en que se les representan; pero se comprende que este conocimiento de lo malo y de lo ridículo presupone una percepción igualmente viva de lo bueno y de lo racional en el caso de que se trata. Y para que el satírico despierte en lo demás lo que él ha sentido, necesita manifestar el despropósito de lo que sucede, poniendo á la vista la verdad de las cosas, según él la entiende.

Quevedo era de genio esencialmente satírico y tenía, por consiguiente, miras filosóficas; pero llegaba á la verdad empujado por el error, por cierto error: era filósofo por accidente. Sin embargo. intentó serlo directamente; pero no porque á ello lo impulsase la naturaleza de su ingenio, sino por las tendencias de la cultura intelectual de su época. Creo que si hubiese vivido ahora, se habría contentado con ser satírico y hacer, cuando más, ligeras excursiones en otros terrenos. En su tiempo, era casi vulgar el conocimiento de las obras antiguas, y muy especialmente de las filosóficas; se publicaban acerca de ellas apologías y comentarios innumerables; provocaban ardentísimas polémi-

cas; en las universidades constituían los principales ramos de estudio; las citaban á cada paso, las escudriñaban hasta en sus puntos más escondidos, las miraban con cierta veneración que hoy nos parece ridícula. Quevedo, desde muy temprano, poseyó á fondo las lenguas clásicas, y se familiarizó con los filósofos, moralistas y padres de la iglesia. Estos estudios ensancharon considerablemente sus miras filosóficas, y le infundieron, como era natural, el deseo de manifestarlas en forma apropiada, cuanto más que sólo así, con obras serias, podría adquirir reputación entre los doctos, para los cuales un satírico (de su tiempo, bien entendido, y no de los antiguos) no estaba á dos pasos de ser un bufón, y no economizaban el vocablo por poco que el hombre les disgutase.

Pero así como el conocimiento de una cosa, por profundo que sea, no basta para formar al artífice, si, por otra parte, falta el genio, la inspiración ó la inventiva; así Quevedo, á pesar de lo mucho que entendía en filosofía, no llegó á ser verdadero filósofo. Su obra más puramente filosófica es el tratado de la *Providencia de Dios*. Hablando con el debido respeto, un lector moderno lo que más saca de este libro es cansancio

y modorra. El plan es vasto y ordenado, á juzgar por la enunciación; pero la ejecución es desigual: precipitada aquí, omisa allí, y deficiente á veces. Argumentos vulgares, amplificaciones de predicador, dificultades resueltas á puras citas, sutilezas enmarañadas, chispazos de ingenio inoportunos, que son desahogos del satírico; de todo esto se halla junto con observaciones realmente profundas y argumento serios. Es evidente que nuestro autor conocía bien su asunto y las opiniones y doctrinas de los maestros; pero también aparece que le falta personalidad, que no se ha asimilado esos conocimientos haciéndolos servir para un desenvolvimiento propio del espíritu de un filósofo (1).

(1) Don Juan Valera es grande admirador de la filosofía de Quevedo. Ha visto en ella profundidad, originalidad y muchas otras cosas; dice también que nuestro autor ha presentido y predispuesto la filosofía por venir. Era de creerlo por la seguridad con que lo afirma; pero, de algún tiempo á esta parte, tengo á don Juan Valera por crítico sospechoso. Hé aquí una de las razones en que me fundo para juzgarlo así. En el prólogo á la versión castellana de Shakespeare de don Jaime Clark, dice don J. Valera lo siguiente: «Ni mi escasa anglomanía, ni mi poco fervor romántico, ni mis inveteradas preocupaciones en pro de la medida, orden, reposo y arreglo de los poetas griegos y

En política, no ideó sistema alguno de gobierno, ni república donde de alguna manera se armonizasen los derechos de la sociedad y del individuo; sino que señaló de un modo general los males de los gobiernos existentes y los remedios que convenía aplicar, remedios que, por no provenir de un sistema preconcebido, eran más bien "de actualidad" y podían servir para "salvar la situación," según la frase corriente en los periódicos. Esto es lo que uno nota en la *Política de Dios y Gobierno de Cristo* (sin perjuicio de admirar las sentencias de general aplicación que andan

latinos, ni mi *amor á mi propia casta y nación* y á los grandes ingenios que ha producido, entre los cuales Cervantes y Lope, y tal vez Tirso, se levantan á mis ojos sobre Shakespeare, consienten que yo adopte por míos tan superlativos encomios.» Poco después dice: «En segundo lugar, me consuela la consideración de que, si yo rebajo á Shakespeare, siempre le dejaré bastante alto para los españoles, poniéndole, como le pongo, ya que no á la altura de Cervantes, al nivel de Calderón y casi hombreándose con Lope.» Á lo que parece, el amor de don Juan Valera á su propia casta y nación es un tanto desordenado. Yo también la quiero; *sed magis amica veritas.* Y con ser así, el ilustre académico tiene un modo de decir las cosas que, aun cuando sean notoriamente erradas, nos gustan y las celebramos más que verdades mal dichas.

esparcidas en la obra), y tanto es así, que para penetrar bien y comprender este tratado, es menester informarse de la historia de España en aquella época. Se publicó cuando subió el conde-duque de Olivares con Felipe IV, y todos vieron en dicho libro una alusión clara y pintura viva del gobierno del duque de Lerma, el ministro de Felipe III. Y aquí conviene notar que Quevedo sirvió en los virreinatos de Sicilia y Nápoles cuando gobernaba el duque de Lerma, que entonces anduvo de embajador en España, que corrompió á los consejeros del ministro para que secundasen las miras y propósitos del duque de Osuna, y que, por tanto, no era de esperar que saliese después haciendo tantos ascos de una administración en que había tomado parte. Cuando el conde-duque comenzó á malear y á seguir el mismo camino que su antecesor, no faltó, por cierto, gente maliciosa que aplicaran la *Política de Dios* al poderoso ministro.

Donde puede verse brevemente y con claridad que no tenía ideas preconcebidas en política, es en el párrafo XL de *La Hora de todos y la Fortuna con seso.* Ahí aparece un noble saboyano que, cansado del gobierno monárquico, pena por

la república, y discute el asunto con un genovés plebeyo que, cansado de la república, pena por la monarquía. Habla el uno, habla el otro y, al fin, resulta que ambos tienen razón, y que los que no la tienen son los bellacos que administran los Estados para sí y no para el bien de la comunidad.

Entre las obras políticas de Quevedo, suele hacerse mención honrosa de la *Vida de Marco Bruto.* Respecto de ella, diré en confianza al lector que es libro tan insoportable y pesado para mí, que nunca he podido leerlo por entero; y lo digo á riesgo de que se crea que me ha pasado igual cosa con otros tratados tan amenos y divertidos como el *Marco Bruto.*

Los tratados morales son comentarios y consideraciones inspiradas en obras de la antigüedad clásica y de los padres de la iglesia. En ellos se ciñe, naturalmente, á la moral cristiana, como base y fundamento de doctrina. Aquí, como en lo demás, profundiza la materia; pero no la hace suya. Tiene numerosos rasgos dignos de fray Luis de León ó de Granada; pero le falta generalmente esa caridad cristiana, esa triste compasión por las flaquezas del hombre, que nunca pierde el verda-

dero moralista, ni aún en sus más apasionados arranques. Sobre todo, cuando toca á la mujer, llega hasta olvidar el papel de moralista. La trata ni más ni menos como en sus obras satíricas, esto es, como instrumento del demonio para perder á los hombres. Y por este encono contra la mujer que se advierte en todas las obras de Quevedo, uno puede sospechar que fué principalmente cierta poderosa inclinación á la sensualidad lo que á menudo le obligó á seguir un camino diverso del que le señalaba su alma religiosa y honrada y clarísimo ingenio. Casi uno se siente tentado á atribuir sus obras morales al deseo de compensar las faltas que acababa de cometer y que cometería tal vez mañana, procurando apartar á otros de aquellos peligros que lo cegaban y atraían con fuerza tan irresistible.

Por otra parte, difícil me parece que personas medianamente conocedoras de la vida de Quevedo, puedan saçar gran provecho de la lectura de sus obras morales. Dígolo por si á otro pasa lo que á mí: al leerlas se me figura estar oyendo al diablo predicador. Y cuando la gravedad de la materia me pone meditabundo, digo para mí: si este hombre tan lleno de fe, que veía con tanta

claridad el camino de la verdad y del bien, fué pecador insigne ¿qué no se nos podrá disculpar á nosotros?... Se exige del orador que sea *vir bonus;* pero un buen orador nos encanta, hechiza y deslumbra de tal modo mientras le estamos escuchando que sin el menor inconveniente creemos en su honradez, sinceridad y en cuanto quiera decirnos. Un escritor ascético difícilmente nos hará olvidar los ejemplos de su vida, si ellos han sido tales que pugnen abiertamente con los consejos que ofrece con tanta liberalidad. Es indudable que la *Introducción á la vida devota* de San Francisco de Sales, que tradujo Quevedo, es cien veces más provechosa y persuasiva que todas las obras morales de nuestro autor, bien que el santo no gasta retóricas.

Quevedo escribió innumerables poesías, pero no fué poeta en el elevado sentido de la palabra. Puede decirse de él con toda verdad que fué un satírico que manejaba con igual desenvoltura, gracia y donaire la prosa y el verso. Cuando domina la inspiración satírica, los pensamientos agudos, ingeniosos, profundos, saltan á cada paso, centellean, se precipitan, á veces se enredan por su abundancia misma, estallan como chispas á

diestra y siniestra, sin descanso, sin que se agote esa portentosa fecundidad. Y el verso es fácil, corre con admirable soltura, con viveza encantadora, y tiene sabor y corte verdaderamente popular. Pero cuando Quevedo va tras de la belleza poética pura, la inspiración es fría y ficticia, los pensamientos son laboriosos y de ordinario rebuscados y mediocres: ofrece muchos ejemplos de conceptismo, como en sus obras serias. Hay, por cierto, algunas poesías bastante bellas y que son conocidas, como el soneto á la muerte del duque de Osuna, á las ruinas de Roma, á la muerte; pero son pocas y casi desaparecen en el mar de versos que escribió nuestro autor. Me parece que puedo ofrecer un ejemplo de cómo con una misma inspiración satírica manejaba la prosa y el verso, en el romance que tiene el número 25, musa Thalía, en la edición de Ochoa, la más conocida entre nosotros. Léanse las cartas del caballero de la Tenaza y el romance dicho, y se verá que el romance podía ser una carta del caballero de la Tenaza, tan ingeniosa como las otras, y escrita con la misma espontaneidad y soltura.

Antes de considerar á Quevedo como satírico,

es preciso mencionar el *Buscón*, que es, como se dijo, una de las novelas más excelentes del género picaresco. Es defecto general en Quevedo la falta de arte y muy frecuentes resabios de mal gusto; pero en el *Buscón* no sale mal librado de estos cargos. Es tal vez la obra más natural y sencilla que escribió. Abunda en ella la observación ingenua, viva y penetradora, y el estilo la manifiesta con muchísima gracia. Pero esta novela no muestra más que una parte del ingenio de nuestro autor: su talento de observación.

Sólo en las obras satíricas y festivas, y muy especialmente en las escritas en prosa, lo encontramos tal cual es, en su propio y verdadero género, con el libre uso de sus facultades. En dichas obras vemos la intuición viva, pronta y espontánea de lo ridículo, unida á la percepción filosófica y moral que ahonda y generaliza las observaciones, y á las dotes necesarias para exponerlas con vigor.

Paso ahora á declarar las peculiaridades, adversas unas y otras favorables, de la sátira de Quevedo.

Ella es singularmente subjetiva. El *yo* de Juvenal puede siempre suplirse por "un hombre

honrado»; pero el *yo* de Quevedo está por él mismo y por nadie más. Hago esta observación porque lo singularmente subjetivo en la sátira pide y aun parece exigir la forma narrativa; y tanto es así que, cuando al escritor satírico absorbe por completo su personalidad real o ficticia, el género satírico pasa á humorístico, el cual no se concibe sino en forma narrativa. En esta forma escribió Quevedo sus más afamadas sátiras; y, cuando no la adopta, casi siempre es imitador, como en la *Sátira del matrimonio*, la cual hace recordar á Juvenal más de lo que uno quisiera. Ahora bien, considerando la sátira del autor de los *Sueños* en este punto de vista, creo que uno puede y debe tacharla de defectuosa, porque las concepciones que han de manifestarse en forma narrativa exigen cierto grado de fantasía, y la fantasía de Quevedo era pobrísima. Extraño y hasta atrevido parecerá lo que acabo de afirmar; pero tal vez lo pueda probar. Y advertiré desde luego que aquí empleo la palabra «fantasía» en su sentido propio, esto es, como nombre especial de la imaginacion en cuanto crea. Hay otra operación de la imaginación, cual es la de descubrir analogías, y ya procuraré manifestar más adelante que la imagi-

nación tomada en este último sentido, fué la cualidad dominante sin ser la fundamental del ingenio de Quevedo, y que éste la poseyó como nadie, en grado eminentísimo.

Sus obras más afamadas, aparte del *Buscón*, son los seis *Sueños*, *El entremetido y la dueña y el soplón*, *La hora de todos y la Fortuna con seso*, *Las cartas del caballero de la Tenaza*, *Las Prématicas* y otras de menor importancia. Los *Sueños* resumen en sí, más qne ninguna de las otras obras, el ingenio del satírico español y á ellos he de referirme especialmente.

Puede notarse desde luego que la ficción de un sueño para dar libre vuelo á la fantasía, es recurso vulgar que usan con mucha parsimonia los escritores de valía. Si aquí lo encontramos empleado tan de seguida, bien podemos atribuirlo á falta de cosa mejor. Pero esto no sería de reparar, si los *Sueños* fuesen distintos unos de otros. No lo son, como salta á la vista: en todos ellos aparece más ó menos el mismo asunto, esto es, diablos, condenados y un visitante ú oyente, salvo en la *Casa de locos de amor*. Y todavía esta repetición ligeramente variada de una misma ficción podía dispensarse, si las escenas estuvieran presen-

tadas de tal suerte que nos pudiéramos imaginar que el autor las había presenciado, aun cuando hubise sido en sueños; pero están descritas con tal incoherencia, con tan pocas señales de visión, con tan poco arte y novedad que el lector no puede transportarse á donde se quiere llevarlo. Y cuando un autor no consigue despertar en los demás la sensación de la realidad que él finge sentir, manifiesta claramente que su propia sensación fué vaga, laboriosa y deficiente; en una palabra, que carece de fantasía. Y esta propia escasez de inventiva se advierte en las demás obras citadas. Á *El entremetido* nada le falta para entrar en los *Sueños:* es la misma historia del infierno y de diablos. La *Hora de todos* es, como si dijéramos, una recopilación de cuarenta casos fallados por un mismo tribunal. Las cartas del Caballero de la Tenaza son veintidós, y pudieron haber sido doscientas si á Quevedo se le hubiese ocurrido escoger otros tantos pedidos de una atenazadora. El *Buscón* es una sucesión de escenas de la vida ordinaria hilvanadas de una manera pasable, observadas con gran perspicacia y manifestadas con extremado donaire.

Pero la fantasía no sólo crea mundos imagina-

rios. Su creación más noble, aquella en que manifiesta todo su poder, es la de seres humanos que reúnan en sí los caracteres generales del género y el sello individual que los distinga de todos los otros seres de su especie. Pues bien, en las obras que estamos examinando no se encuentra, no existe ninguna de estas creaciones que llamamos tipos: lo que sí se halla son caricaturas más ó menos divertidas. Si Quevedo hubiese podido crear un tipo, éste habría sido seguramente don Pablos; pero en el *Buscón* tan sólo sabemos lo que ha pasado á don Pablos, y don Pablos viene á ser un quídam, cualquiera persona, un individuo que de por sí no llama la atención ni inspira interés alguno. Los demás personajes que aparecen en el *Buscón* carecen por completo de individualidad: sólo tienen los caracteres generales de cierta especie de gente. En los *Sueños* y demás obras nombradas se puede observar igual cosa; las clases de la sociedad, que son el blanco predilecto de nuestro satírico, es decir, alguaciles, despenseros, médicos, alquimistas, cocheros etc., aparecen siempre en grupos y, cuando habla uno solo, lo hace como personero ó diputado para ma-

nifestar los sentimientos de la comunidad, sin encarnar en una individualidad los caracteres de la especie. Y á esta encarnación llega irremediablemente el escritor de verdadera fantasía, porque concibe las ideas y se le representan en forma sensible, como si las estuviera viendo, y no vagamente, sino con maravillosa nitidez y claridad. Las descripciones de Júpiter, de Plutón, del Ángel del juicio, de la Belleza, de la personificación de los celos, son simples obras de retórica y no del mejor gusto. Y si se quiere palpar la enorme distancia que separa á las frías y trabajosas concepciones de un retórico de la visión de un poeta, no hay más que leer la descripción de la muerte en la *Visita de los Chistes* y la sublime de Milton en el *Paraíso perdido.*

Ofrécese á menudo como muestra de la habilidad de Quevedo para retratar personas, la descripción del licenciado Cabra en el capítulo III del *Buscón*, y la del licenciado Calabrés en el *Alguacil alguacilado.* Leídas con atención resultan caricaturas, así del interior como del exterior de las personas, y por el estilo de aquella del soneto:

Érase un hombre á una nariz pegado.

Lo que manifiestan dichas descripciones es finísima percepción de lo ridículo y gracia incomparable para exagerarlo.

La falta de fantasía en obras satíricas, que la necesitaban por la forma en que habían sido concebidas, debilitan naturalmente el alcance de la sátira, ó, por lo menos, reduce la generalización que de ella se desprende. M. Mérimée dice de paso que Quevedo no tiene la profundidad de Rabelais. Yo no lo creo: á mi juicio, es tan profundo como Rabelais; pero la fantasía del satírico francés es incomparablemente superior á la del español, y por eso parece más profundo. La fantasía, que en este caso particular es, como si dijéramos, también el arte, ocasiona ilusiones en el entendimiento, como la perspectiva en un cuadro ocasiona ilusión de óptica. Rabelais, con arte maravilloso, instintivo, da forma viva y animada, con todos los caracteres de la realidad, hasta á las más desaforadas extravagancias. Coloca en primer término á hombres que reconocemos como tales, por fenomenales que sean; los describe, narra sus actos, y, al hacerlo, va á dar, al parecer incidentalmente, en el objeto de la sátira encarnado en ellos. El lector, por poco que medite, ve este objeto como en

perspectiva: más general y más profundo. Quevedo, que carece de este arte, ataca directamente; expone de una vez sus ideas; las presenta todas en primer término, y el lector, que ve luego el fondo, lo encuentra menos profundo.

Pondré un ejemplo. Rabelais tiene también una bajada á los infiernos en el capítulo XXX del libro II de *Pantagruel.* En una batalla cortaron la cabeza á Epistemón. Pegósela Panurgo de la manera más sencilla, y luego Epistemón se pone á contar lo que ha visto en el otro mundo. Dice, entre otras cosas, que vió á Epicteto rodeado de talegas bien repletas de dinero, acompañado de muchachas bonitas, pasando la vida en continuos banquetes. Apenas vió á Epistemón lo saludó cortesmente y lo invitó á beber. En esto, Julio César, que andaba pobrísimo y sin tener qué comer, se acercó á Epicteto y le pidió humildemente que le hiciese la limosna de darle algunos centavos. "¡Dejarse de estos pedidos!" le contestó Epicteto. "Yo no doy centavos sino escudos. Toma, bellaco, y pórtate bien." El pobre César se fué muy contento y agradecido; pero, en la noche, Alejandro Magno, Darío y otros reyes tan necesitados como él, le robaron cuanto tenía.

La sátira es completa en el capítulo nombrado; sólo he querido poner aquí un rasgo de la manera de Rabelais. En el caso referido, con sólo ver á Epicteto rico y á César limosnero, se nos ocurren mil reflexiones y nos imaginamos sin dificultad que todas ellas las tuvo en cuenta Rabelais. Quevedo, en un caso semejante, habría presentado delante de Epistemón la sombra de algún orgulloso potentado cubierto de andrajos, y se contentaría con poner en boca de él un discurso acerca de la vanidad de la humana grandeza. Si se nos ocurre alguna reflexión que no se halle en el discurso, creeremos que no la tuvo presente el autor. Y que así lo habría hecho no cabe duda: ejemplos sobran y, por no citar más de uno, véase en *El entremetido* la escena en que Julio César se presenta á Plutón acusando á los que lo habían asesinado.

Pero estos defectos y otros más,—como ser la grosería y mal gusto, el odio inexorable á las mujeres, el encono con que persigue á un tropel de pobres diablos que bien podrían merecer algunos zurriagazos de pasada, pero no una tenacidad que parece mal en una alma superior,—estos defectos, digo, quedan eclipsados, desaparecen delante de

la agudeza pasmosa, increíble, materialmente inagotable de Quevedo. Ha recorrido toda la escala, desde el juego de palabras trivial y chocarrero, como recordar un plato grande á propósito de Platón, hasta las más profundas analogías de pensamiento; desde la alusión torpe y grosera hasta la indecencia más fina y delicada. Nos sorprenden, y admiramos las agudezas tan oportunas é imprevistas que hallamos en Larra, por ejemplo. Pues bien, cuatro versos ó renglones de Quevedo suelen contener más agudezas que diez páginas de Larra. Á veces saltan las agudezas como las chispas de carbones mal prendidos: están amontonadas de tal suerte y se siguen con tal rapidez, que llegan á cansar, marean y uno se resuelve á dejarlas pasar sin comprenderlas. Me ha acontecido descubrir en cada lectura de Quevedo, analogías en que antes no había reparado, y encontraré seguramente otras nuevas cuando vuelva á leerlo. Y la agudeza era cualidad innata en él; lo dominaba, no podía resistirla: en sus obras serias á duras penas se contiene, y cuando puede entregarse á ella, como en la conversación, en las cartas familiares, en las obras jocosas, abusa hasta no poder más; la reparte, la siembra, la derro-

cha con una fecundidad que confunde y abisma. En ocasiones parece que ha dicho cuantas agudezas puedan imaginarse acerca de un asunto; más allá lo coge otra vez, y descubre nueva é inagotable veta. Generalmente hace las observaciones satíricas por medio de agudezas.

M. Merimée no ha hecho alto en esta cualidad que es la más original de Quevedo. Sólo habla de ella á propósito del culteranismo y del estilo conceptuoso, y la toca más bien para manifestar la influencia del mal gusto de aquella época en el ingenio de nuestro autor. Es cierto que abusó de su agudeza sin consideración alguna; pero el uso de ella debe atribuirse á una condición natural de su ingenio, y sólo el abuso debe achacarse al gusto de la época. Por otra parte, la agudeza es cualidad de la imaginación, tan recomendable como cualquiera otra, eficacísima en la sátira, y tanto que, bien empleada, compensa el poderoso auxilio de la fantasía. Quevedo tiene muchísimas agudezas redondamente tontas; pero en él se hallan infinitas de maravillosa perspicacia, que no manifiestan esfuerzo ni rebusque alguno, y que ocasionan un goce especial, indefinible. En las *Cartas del Caballero de la Tenaza* por ejemplo,

se encuentran tan en su lugar como no puede desearse más.

Aun cuando los autores hacen poco hincapié en esta cualidad de Quevedo, tal vez por considerarla de poca monta, es lo cierto que, cuando citan muestras de su ingenio ó estilo, no escogen las partes más profundas sino las más chispeantes, como puede verse en los ejemplos que da la *Literatura General* de don Manuel de la Revilla. Y otros que pretenden levantarlo á la altura de los más grandes filósofos y moralistas, ocupan más espacio en referir ó citar chistes de Quevedo, que en analizar sus doctrinas, como Ochoa en el prólogo á su colección.

Á mi entender, la opinión vulgar y corriente que lo tiene por el hombre más agudo y chistoso que ha existido, es la verdadera, en cuanto la agudeza fué, como he dicho, su cualidad dominante y la más original en él, cualidad que nunca desmintió en su vida, como hombre y como escritor.

En resumen, muchos filósofos y moralistas lo han sobrepujado. Como poeta es mediocre, bien que versifica con pasmosa facilidad, brío y donaire. Su sátira, encerrada de ordinario en campo

estrecho y á veces mezquino, á ninguna cede en profundidad, perspicacia y vigor; pero Rabelais le aventaja en fantasía y arte, Juvenal en honradez y nobleza, y la sátira de Luciano, tal vez no tan viva, puede agradar más por su elegancia y finura. Pero como satírico agudo, Quevedo no tiene rival que se le acerque.

15 de julio de 1887.

ALGO SOBRE LA MÚSICA

Asistí en noches pasadas á una tertulia en casa de un excelente caballero muy aficionado á la música. Había hecho aprender canto y un instrumento á cada uno de sus hijos, de manera que, por estar ya crecidos algunos de ellos, podía amenizar sus reuniones con piezas de música de diversa especie. La vez que asistí, el programa era tan escogido, las piezas estaban tan al alcance de los ejecutantes y tan bien las interpretaron, que quedé realmente encantado y prometí no faltar á tan agradable solaz. Y no sólo por la música, sino también por esa armonía y comunidad de afectos, acompañada de elevación moral, que establece entre las almas. No discurría allí

ese ambiente hipocritón, un tanto vulgar, cargado de voluptuosidades ocultas, ni reinaba la almibarada cortesía de las reuniones en que el baile es el único atractivo, sino que había expansión, franqueza, y el verdadero mérito ocupaba el lugar que le correspondía. Otra cosa me gustó, y fué que no se oían palabras francesas. Lo noto, porque en los bailes y tertulias suelen volverse franceses recién llegados á Chile muchos de los varones concurrentes. Si ofrecen algo, dicen: *Voulez-vous?* Llaman á sus amigos *Mon cher;* y si á uno le pisan el pie ó le dan inadvertidamente un codazo, exclaman muy comedidos: *Pardon*, caballero! Á mí más me incomoda el *Pardon* que el codazo; pero ¿cómo no aceptar la excusa, cuando, en el modo con que la dice, bien se echa de ver que esta buena gente cree con sinceridad que *Pardon* es cosa mucho más fina y delicada que el castellano y vulgar *Dispense usted?*

No recuerdo bien todas las partes del programa; pero dos me gustaron sobremanera.

Un joven que tenía bonita voz de barítono, cantó una composición de Rotoli bastante bella, *Ho sognato*, con la énfasis, el brío, el entusiasmo de un verdadero italiano. De ordinario, estas pie-

zas italianas para ser cantadas en los salones, manifiestan pasiones exuberantes, desbordadas, como las que suelen encerrar los novelistas en algún tipo esencialmente meridional. El autor de la letra de las piezas referidas, por cualquiera muchacha, manosea á Dios, á los ángeles y alborota al mundo entero: el músico hace suyo el caso, y rebusca melodías apasionadas y notas vibradoras. Los franceses entienden el asunto de otro modo, y sus cantos amorosos son sencillos, ingenuos, y tienen un tinte de melancólica contemplación. Compárese el sonido dulce y suave de las palabras *Je t'aime*, *amour*, *cœur*, con el sonoro y naturalmente apasionado sonido de sus equivalentes italianos: *T'amo*, *amore*, *cuore*. Esta diferencia indica de algún modo lo que pasa en la música de ambas naciones.

Puede inferirse de lo anterior que nuestras señoritas que, por lo común, nada tienen de meridionales, seguramente se quedarán cortas en la expresión de los cantos italianos, y que los cantos franceses están mucho más á su alcance y se conforman más con su modo de sentir. Y si alguna niña posee imaginación artística suficiente para interpretar como es debido los cantos apasiona-

dos, no se atreverá en un salón á cantar como ella deseara hacerlo, por cierto temorcillo que es bien fundado. Las señoras tienen mucho miedo á las inclinaciones artísticas muy manifiestas de sus hijas: imaginan encontrarse el día menos pensado con alguna escala de cuerda, ó rapto, ó casamiento desigual inevitable. Á una niña que canta suavecito y monótono, que dice con desgano y como sin comprenderlo: *T'amo, morró per te*, á esa la aplauden con sinceridad, dicen de ella que sabe cantar, le celebran la gracia á porfía, sobre todo si hace pocos meses que está estudiando, como se apresura á atestiguarlo la mamá, y no falta alguna alma sensible y lacrimosa que hable de un frío especial con erizamiento, indicio de honda emoción. Pero si una niña se posesiona de su papel, se imagina amante; si canta con ardor, con entusiasmo; si el rostro se le anima y le brilla la mirada; si saca la voz con valentía, ó la suaviza y apaga hasta asemejarla al rumor de una aura cariñosa; si á ratos parece dejarse arrebatar por momentánea inspiración, entonces... ¡oh! entonces asusta, casi ocasiona un pequeño escándalo: las niñas que la oyen se ponen coloradas, los mozos se codean y se entienden mutuamente, los

viejos se muerden los labios, y las señoras se comunican al oído:—"¡Qué exageración! ¡Si parece comedianta!"

La otra pieza que me agradó fué una sonata de Haydn que tocó Julita, la hija mayor de la casa, con gracia y limpieza incomparables. La inspiración de Haydn es clara, sencilla y de divina ingenuidad; pero, al propio tiempo, de extremada delicadeza. Por poco que el intérprete se descuide ó carezca de sensibilidad musical, puede volver á Haydn monótono, y lo que es peor y más expuesto, pueril. En la sonata que digo, había un *allegretto innocente* que la joven tocó de tal suerte que no menos me conmovió la música misma que lo inesperado de una ejecucion perfecta. Y es lo bueno que Julita (á quien por primera vez conocía), antes de sentarse al piano, me pareció poco simpática y sin gracia: no le hallaba punto de comparación con una niña pálida, de ojos negros, brillantes, húmedos, llenos de insondables misterios, que me tenía fascinado desde que entré en la sala. Pues bien, cuando Julita se levantó del piano, me pareció simpática y graciosa, y me interesaba más que la de los ojos negros. Debo dar aquí una explicación. Mientras

Julita tocaba, la otra no atendía á la música sino á la conversación de un barbilucio insignificante que estaba á su lado. En una pausa de la sonata, oí que el jovencito informaba á su compañera acerca de un nuevo caballo que por esos días iba á correr en el hipódromo. Debía de ser una bestia extraordinaria: alcancé á percibir que se llamaba *Saucy Boy I*, y era hijo de *Twilight IX* y de *Countess Dowager IV*. Tomé nota de esto por lo que pudiera ofrecerse. Advertí también que el jovencito pronunciaba malísimamente estos nombres ingleses; pero con tal cerramiento de boca y aparato británico que, cualquiera que no supiese inglés, lo podía tomar por hijo legítimo de la nebulosa Albión.

Terminada la sonata, me acerqué á un amigo mío y, sin acordarme de que le iba á tocar su lado flaco, le dije:

—¡Qué admirable!... ¿Y me lo creerás? Pues te juro que ahora me atrae más Julita que aquella sirena de ojos negros...

Y le referí lo que había presenciado.

Mi amigo se sonrió, movió la cabeza como dando á entender que comprendía bien, y me dijo:

—Te lo creo.

Sépase previamente que este joven andaba desde hacía dos ó tres meses entregado al estudio de la estética. Tomaba sus estudios con mucho ardor y tenía un espíritu propagandista de los mayores, de manera que no desperdiciaba ocasion de desenvolver sus teorías y doctrinas á cualquiera persona de buena voluntad para escucharlo, y como era individuo de muy buenas partes, uno no podía excusarse de sufrir su inofensiva charla.

—Te lo creo,—me repitió cogiéndome un botón del frac y llevándome á un rincón, adonde lo seguí cabizbajo y mordiéndome el bigote.

—Aquí, amigo mío,—continuó él,—tienes un caso (y me felicito de que se haya presentado tan oportunamente), un caso, digo, que te podrá iniciar en la teoría de Platón sobre la belleza suprasensible, de la cual te he hablado en otras ocasiones. ¿Por qué te desagradaba Julita? No debía de ser tan sólo por la poca gracia de su aspecto, puesto que ahora la miras con los mismos ojos y no la encuentras como antes. Te desagradaba porque en la figura y cuerpo de Julita creías hallar la manifestación de una alma apá-

tica, fría y sin gracia. ¿Por qué te atraía esa sirena, como tú la llamas? Te atraía porque en la simpatía de su persona y en los ojos principalmente, creías hallar la manifestación de una alma sensible y apasionada; veías tú un bien que tu voluntad apetecía y que hermoseaba tu intelecto (á mi amigo le ha caído muy en gracia esta palabra "intelecto" y no usa otra). Ahora bien, Julita te acaba de probar que posee una alma superior, capaz de comprender y sentir las sublimes concepciones del arte. No ves ya en su aspecto lo que antes veías y, por eso, ahora te gusta. Por su parte, la sirena, con preferir la frívola conversación de un lechuguino á una inspirada composición musical, te ha probado que es una alma vulgar, que no corresponde al ideal de belleza suprasensible femenina que tu intelecto había aprehendido erróneamente...

Mientras así hablaba, me había llevado á una salita inmediata, donde sólo se hallaban dos jóvenes que estaban disputando muy acalorados. Al principio sospeché que tratarían algún negocio de dinero; pero no era eso, sino que discutían acerca de las cualidades de la raza latina y la germánica. Me divertió la ocurrencia. Sin dejar

de aprobar con la cabeza la charla estética de mi amigo, me puse á escuchar lo que los otros decían.

En esto entró el dueño de casa, y viendo lo que ahí pasaba, exclamó:

—¡Está bueno! ¿Qué se han figurado ustedes? ¿Que están en los claustros de la Universidad? Me harán el favor de salir de aquí inmediatamente, y de ir á ofrecer el brazo á las señoras para llevarlas al comedor.

Obedecimos esta orden de muy buena gana, y yo con alborozo.

Al pasar á la otra sala, en un descuido del caballero, me dijo mi amigo en voz baja y casi misteriosa:

—Hay consideraciones muy importantes que se desprenden natural y lógicamente del caso concreto que acabamos de analizar, y que nos llevarán poco á poco hacia la gran teoría de Platón. Siento...

—Más lo siento yo,—me apresuré á decir,—porque ya el asunto me iba interesando seriamente. Será para otra vez...

Por la mayor de las casualidades me tocó acompañar al comedor á la sirena de ojos negros.

¡Fragilidad, tu nombre es el de cada sér humano, hombre ó mujer! Me vi de nuevo hechizado. Me consideré muy feliz con poder pasar un rato al lado de ella. Le hablé del buen *Saucy Boy I* y de sus nobles ascendientes; conversamos de la temperatura, de paseos, visitas, amorcillos, de la simpatía ó fealdad de tal ó cual persona, de mil tonterías sobre las cuales discurría ella gravemente. Á pesar de las vaciedades que estaba oyendo, esos ojos me atraían con fuerza irresistible, y me empecinaba en ver en ellos las puertas de una alma sensible, apasionada, llena de insondables misterios, y el más insondable de todos me parecía la vulgaridad y frivolidad mismas de esa hermosa niña.

Pero estos fueron simples incidentes de la velada: la parte sustancial le correspondió á la música, y en ella me fuí pensando al volver á casa.

¿Por qué no sabrán todos música? decía yo. En cualquiera parte podría uno pasar ratos tan deliciosos, y ya no valdría mayor cosa el arte de hablar sin decir nada, y no se volverían las tertulias puro floreo y baile, que es de lo más aburrido para quien no gusta de bailar ni de hablar sin ton ni són.

Pero, por desgracia, todavía falta mucho para llegar allá. El conocimiento de la música no es mirado en la sociedad como indispensable para una persona ilustrada. La miran como un ramo de adorno, siempre que no sirva para ganarse la vida. Si es adorno, para mí lo es tanto como la corbata en el vestido. En los tratados de higiene se da explicación racional de todas las prendas de nuestro traje; pero el corbatín que ahora usamos no puede tener sino un fundamento estético, que debe de ser interrumpir la monotonía del blanco de la camisa. El que no siente ni entiende la música, por muy ilustrado que sea en otros ramos, se me representa como si anduviese sin su corbata moral, y me da idea de un individuo interiormente desaliñado y poco cuidadoso de la delicadeza, pulcritud y gracia de su persona moral. Nadie que se estime en algo se atrevería á presentarse, ni aún delante de sus amigos íntimos, sin el adorno de la corbata; pero muchos no tienen inconveniente en echarlo á gracia aquello de no saber palabra de música. Y es curioso lo que pasa en esto. Cualquiera persona medianamente ilustrada, pide, cuando se ofrece la ocasión, que le expliquen prácticamente el significa-

do de los términos técnicos de ciencias ó artes que oye con frecuencia ó que ha adoptado el lenguaje figurado ó el corriente, y aún, si no teme molestar, querrá que le expliquen los procedimientos artísticos ó científicos que estén á su alcance; pero, con respecto á la música, no sucede lo mismo. Tal individuo asiste con frecuencia á óperas y conciertos, oye todos los días tocar el piano en su casa, ve montones de piezas de música, y, sin embargo, mira los caracteres musicales como geroglíficos indescifrables, no comprende cómo el que toca piano puede seguir dos renglones á un tiempo, no sabe en qué consiste la sonata, el rondó, la sinfonía, no tiene idea de la estructura general de la ópera. Permanece tranquilamente en su ignorancia y, sin duda alguna, se avergonzaría mucho de una ignorancia tal como esa en un ramo con el cual estuviera tan en contacto como está con la música.

Todo esto no impide que juzgue las composiciones musicales con satisfecho dogmatismo. Nadie tiene empacho para decir y sostener que tal pieza es bonita, fea ó que aburre soberanamente. Nadie cree que le falta razón para aplaudir ó silbar á un artista cuando le da la gana. En cam-

bio, aquí existe grandísimo respeto por la pintura. Cuando á alguno que no conoce la pintura se le pide opinión respecto á un cuadro, vacila, titubea, espera otros dictámenes y, si lo apuran, declara sencillamente que nada entiende en este arte, y que por tal motivo no se atreve á decir nada. Sin embargo, á mi entender, un individuo dotado de sensibilidad artística, educada por la lectura de grandes poetas y la contemplación de las obras de arte que una capital ofrece á sus moradores, y que, por otro lado, ignore por completo la parte científica de la pintura y de la música, acertará más fácilmente en la verdad al juzgar del mérito de un cuadro que de una composición musical.

La razón está en que las realidades de la naturaleza con su forma y colorido son el medio de expresión de la pintura, y este idioma en que nos habla el pintor nos es conocido, como que desde que abrimos los ojos no vemos otra cosa. Si un pintor no pasa más allá de copiar servilmente la naturaleza, es claro que hasta la gente más zafia podrá decir si ha acertado ó no, con tal que juzgue de lo que bien conozca. Si otro pintor, por carecer de inspiración no aspira más que á oca-

sionar una sensación agradable por medio de la armónica distribución de los colores y cierta elegancia en la elección y disposición de los objetos y figuras, podrá apreciar este mérito una persona de buen gusto. El mismo criterio que guía á una señorita distinguida en la elección del matiz de un vestido, tomando en cuenta la circunstancia en que se ha de usar, la estación y lo más ó menos luminoso del día; el mismo criterio que le sirve para tomar posturas graciosas cuando está conversando, ó sentada, ó al andar, ese mismo le servirá para apreciar la obra del referido pintor. Y si se trata de un artista verdadero que se dirige al entendimiento por medio de la representación de la naturaleza, será entendido y comprendido por todo el que sea capaz de remontarse á esas regiones y sea sensible á la belleza pictórica. Es claro que siempre ha de requerirse alguna práctica de contemplar cuadros para acostumbrarse á los distintos estilos y á los recursos y procedimientos de que se valen los pintores para reproducir la naturaleza, puesto que una reproducción exacta es, en la mayor parte de los casos, materialmente imposible. Si á un rústico le presentan una copia fiel del horizonte que ve to-

dos los días desde el corredor de su casa, no lo reconocerá por de pronto en la copia, luego lo encontrará parecido y, con poco más que contemple el cuadro, lo encontrará igual.

No he querido decir, por cierto, que sea cosa sencilla llegar á un juicio pronto y acertado. Ya para esto se necesita práctica y mucha. Y siempre es bueno imitar á la mujer hacendosa que, antes de comprar un género, lo mira y remira, lo examina al revés y al derecho, lo saca á la luz, lo palpa, lo frota y, todavía no contenta con esto pide una muestrecita para llevarla á su casa, examinarla con detención y someterla á diversos experimentos, y todo sin prestar el menor caso á las recomendaciones del tendero que le dice que ese género es el más bonito, barato y bueno que nunca ha tenido.

Por si algún lector desconfiado creyese que estoy hablando de la pintura con un desenfado que no me corresponde, contaré que no soy lego en esta materia: he tenido sucesivamente á tres profesores, todos los cuales habían practicado su arte en Europa; yo mismo paso ratos muy entretenidos borroneando telas; he leído obras tocantes á la pintura y no le he encontrado hasta ahora nada

de misterioso. Recuérdese que los griegos exhibían sus cuadros en la plaza pública y tomaban en consideración los reparos de los transeúntes. Pero eso era en tiempos de la sencillez clásica; ahora estamos bajo la pedantería moderna. Antes que un pintor se allane á reconocer en su cuadro el defecto que le señala uno que no sabe pintar, probará con mil razones que el defecto no está en el cuadro sino en los ojos y en los sesos del crítico impertinente. No faltan aquí pintores que, encastillados en lo inexpugnable de su arte para los profanos, nos dan gato por liebre, y quieren que se les reconozca originalidad y genio en virtud de sus atrevimientos de estilo y colorido. Uno con sus borrones grises, otro con sus verdes crudos, éste con horizontes encendidos, aquél con perspectivas violentas, procuran mantener á raya á los profanos. Y si uno dice:—¿Qué significa este cuadro?—Tal cosa, le responderán.—¡Pero si esta cosa, replica el otro, no se ve ni parecida en ninguna parte!—¡Ah! le contestan misteriosamente, es la manera, la escuela del pintor. —Ahora bien, como esta escuela y manera es ininteligible por ir fuera de lo ordenado, racional y lógico, resulta que la concepción estética queda sumida en pro-

fundas tinieblas para el que no está en el secreto. En literatura hay escritores mediocres que, á falta de pensamientos, la emprenden con el estilo, lo rellenan de palabras altisonantes é inauditas, las colocan fuera de todo orden gramatical, alargan ó acortan los períodos como nadie lo hace, y con esto se echan atrás y miran por sobre el hombro. Así estos pintores, temerosos de que los tachen de copiadores serviles de la naturaleza, se lanzan á extravagantes exageraciones y todo lo componen con decir: "Es mi escuela, es mi manera." Al templo de la belleza no se llega por atajos ni senderos extraviados, sino por aquel camino que la inspiración señala, el de la sencillez, camino ancho, recto y siempre accesible al favorecido de las musas (1).

(1) Para quedar iniciado en los misterios de la pintura, basta con frecuentar, durante un par de meses, el estudio de un buen pintor. Este tiempo puede abreviarse considerablemente con la lectura de un excelente tratado de John Collier, *A Manual of Oil Painting*. No conozco traducción castellana de esta obrita, que tiene poco más de cien páginas. Es muy sencilla, clara y completa. En una de las primeras páginas dice el autor: «Siento en gran manera decir cualquiera cosa que pueda disminuir el respeto con que el público profano mira mi profesión; pero, en vez

Decía que no era fácil acertar en los juicios sobre una composición musical, sin conocer siquiera los elementos de este arte. En efecto, el músico manifiesta sus ideas por medio de sonidos musicales combinados y ordenados de suerte que forman verdaderas frases y períodos que se explican unos á otros, que desenvuelven una idea matriz ó "motivo," ni más ni menos que en el discurso literario. El discurso literario tiene signos de puntuación, y el musical tiene sus equivalentes en las diversas especies de cadencias. Aquél no puede manifestar simultáneamente varios pensamientos independientes entre sí, y éste lo puede, encerrándolos en una idea general que los abarque á todos ellos y los unifique, sin estorbar su desenvolvimiento propio. ¿Y cómo se conseguirá penetrar la idea del músico y seguirla, cómo se conseguirá sentir lo que él ha querido que se sienta, si no comprendemos claramente su idioma, si no sabemos distinguir lo principal de lo accesorio,

de parecerme, como á muchas personas respetables, que sea cosa á modo de milagro la representación perfecta de objetos sólidos en una superficie plana, encuentro que deberíamos sorprendernos de que tal trabajo fuese dificultoso.»

lo explicativo de aquello que se está explicando? Bien creo que en melodías sencillas, de ritmo y corte familiar al oído, no habrá esta dificultad; pero aparece por poco que la melodía se complique, sobre todo en música instrumental. Se necesitará entonces de repetidas audiciones para comprender la pieza y formarse acerca de ella un conocimiento práctico, á fuerza de oírla; pero, de ordinario, cansan y disgustan antes que se llegue á este resultado. Y puede asegurarse que ni aun así el conocimiento será completo. Por muchas veces que un individuo haya oído un adagio de Mozart ó de Beethoven, por ejemplo, cuando pueda leerlo musicalmente, todavía hallará bellezas en que no había reparado y que le ocasionarán nuevas y más completas sensaciones. La aversión que suele inspirar la música clásica no proviene de que los clásicos sean embrollados de por sí, sino de que no los entiende el que los oye, y no los entiende puramente por ignorar los elementos de la música, dado que por otra parte posea suficiente sensibilidad estética. Con frecuencia oímos decir: "Tal música me gusta porque es clara, y la considero buena porque me ocasiona sensaciones agradables; tal otra no me gusta porque es con-

fusa, y me aburre.» ¿Y si la que él considera confusa es tan clara como la otra, ó más todavía? Bien puede ser. Si á un poeta que conoce todos los recursos del idioma y los emplea con acierto, le dijera un ignorante:—"Sus poesías me disgustan porque son oscuras. Hay en ellas multitud de palabras y giros extraños que nunca he oído y cuyo significado no comprendo.—Usted querrá sin duda, contestará el poeta, que escriba como el popular Guajardo ú otro así. Trajine un poco el diccionario de la lengua y después hablaremos.»

Muchos creen que comprenden y sienten la música porque á menudo se entusiasman con ella, pero probablemente no se han tomado el trabajo de averiguar el origen de sus sensaciones. En la mayor parte de los casos se encontrarán con que el origen es simplemente acústico; quiero decir con esto, que dicho origen está en la belleza propia de los sonidos musicales y nó en la belleza del pensamiento que los sonidos manifiestan. Todos pueden observar lo que pasa en los teatros y salas de concierto. Un *do* de pecho limpio y sostenido, un trino fresco y argentino, las *fioriture* graciosas, las cadencias prolongadas con variedad en la emisión de la voz, las notas picadas, los pa-

sajes brillantes de los instrumentos, las masas corales numerosas y bien ensayadas, las partes musicales con ritmo muy acentuado, sea cualquiera su valer melódico, y otras cosas á este tenor, arrancan indefectiblemente aplausos, levantan y alborotan á un auditorio que tal vez acaba de oír con mortal frialdad un pasaje delicioso y correctamente interpretado. Quizás en todo el auditorio habrá habido muy pocos que hayan tenido sensaciones verdaderamente musicales, emanadas de la inspiración misma del músico. De aquí proviene que los cantores se cuiden poco de interpretar concienzudamente la obra, sino que, por agradar al público, se guardan para admirarlo con sonidos inesperados y briosos, que inventan y agregan á la pieza en caso necesario.

Con la música, de piano sobre todo, que oímos en los salones, pasa lo mismo. Se atiende á agradar á los oyentes con la agilidad de los dedos, la brillantez de los sonidos ó cierta expresión afectada. Los allegros se vuelven carreras y los andantes plegarias lloronas; al simple acompañamiento le dan tanta importancia como á la melodía; el pedal mantenido reúne armonías discordantes; pero de todo eso resulta una bulla musical que

deja muy satisfecha á la señorita que está tocando. Uno de los recursos de expresión más usado y que es harto insoportable, consiste en no tocar las notas del bajo simultáneamente con las que acompañan, cuando así está escrito, sino un poco antes ó después, con lo cual creen conseguir una expresión de languidez muy grande ó de elegante descuido. La música que escogen va también por este camino: valses de moda ó *fantasías* sobre temas de ópera hacen todo el gasto. Tal vez será ingenuidad mía confesarlo; pero me atrevo á decir que prefiero una pieza de regular bondad, escrita directamente para piano, á las mejores fantasías, aunque sean de Liszt, Thalberg ó Prudent. Verdaderamente tienen algo de heterogéneo estas composiciones: por una parte siguen la inspiración del autor de la ópera, y hay que imitar ya á la voz humana con su blandura, ya á la orquesta con su rigidez y sonoridad; por otra parte, entran por cuenta propia el autor de la fantasía y el piano. Sin duda alguna, maestros como los nombrados lograrían con su genio y maravillosa destreza dar unidad á la composición y conseguirían que apareciera toda entera como resultado de una misma inspiración; pero este

secreto no lo podían transmitir en el papel. Mientras tanto, las tales fantasías sirven maravillosamente para echar á perder el gusto. Desde luego aparece que el motivo emprestado á la ópera, es un pretexto para amontonar escalas y arpegios; así no más lo entienden de ordinario, y se acostumbran á mirar del mismo modo cualquier género de piezas. Todo el empeño de las señoritas tiende á salir lucidas en los referidos pasajes y variaciones brillantes; miran el motivo como parte secundaria, y le apuran, retardan ó suspenden el movimiento según les convenga. ¿Y cómo habían de imitar voz humana, ni orquesta, si muchas veces no han oído la ópera del caso, y no tienen idea alguna de los afectos que dicha melodía manifiesta, y si se preocupan tan poco de comprender el sentido de lo que saben leer, de modo que generalmente tocan como leería un niño de doce años un capítulo de Hegel? En todo caso, si desdeñan aplicarse á interpretar los autores con sencillez y corrección, más vale que destrocen todas las fantasías del mundo antes que un valse de Chopin ó una sonata clásica.

Estamos viendo que se puede leer la música sin entenderla; pero, para que una persona esté,

en general, en aptitud de juzgar y sentir la música como es debido, ha de saber leerla. La solfa ó arte de leer y entonar la música, viene á ser lo que el Silabario. Y para guiarse en la música y tener un criterio más ó menos seguro, hay que leer obras sobre ella, como es necesario conocer obras de crítica para formar el gusto literario. Las hay muy buenas, de fácil comprensión, y de lectura entretenida. Me tomaré la libertad de recomendar algunas. Cito en primer lugar *La Música puesta al alcance de todos*, de M. Fétis. Aunque este título trae el siguiente agregado: " ó sea breve exposición de todo lo que es necesario para juzgar de esta arte y hablar de ella sin haberla estudiado," sin embargo, el que ignore la solfa no comprenderá fácilmente la primera parte, y sin alguna práctica de la música bien puede aburrir la lectura de la obra; pero así y todo es de lo mejor y más accesible que pueda hallarse en libros de esta clase. *Los Músicos célebres* de M. Clément es obra que ya va siendo conocida. Antes de oír una ópera es muy provechoso consultar el *Diccionario Lírico* del mismo autor.

Á propósito de óperas, parece que es indispensable hojear una buena transcripción para

piano de la ópera completa, si uno quiere ponerse bien al cabo de ella, conocer sus partes y extructura y saberla apreciar. No basta con la audición sola, por frecuente que sea. El aparato escénico, la parte dramática, el papel de la orquesta que no sabemos distinguir y poner en su lugar, y hasta la concurrencia, distraen más de lo que uno se imagina. Haga cualquiera la experiencia: recorra en el piano una transcripción completa de la ópera que más haya oído en el teatro, y hallará que se le había escapado buena parte.

La excelente obrita de Castro y Serrano, *Los cuartetos del Conservatorio*, disipará muchas prevenciones contra los clásicos.

Con las buenas revistas y críticas musicales uno aprende muchísimo. Á mí me encantan las que M. C. Bellaigue publica en la *Revue des Deux Mondes*, tanto por lo racional y acertado de sus juicios (en cuanto uno puede apreciarlos) como por el entusiasmo verdaderamente ingenuo y espontáneo, y su estilo ingenioso, vivo y en extremo poético. Á veces tanto se entusiasma delante de cada bella página musical, que uno llega á perder la noción del mérito relativo de dicha parte; pero si éste es defecto, es defecto

muy simpático. En el número de la citada revista que corresponde al 15 de marzo del año pasado, publicó M. Bellaigue un artículo, "El cincuentenario de los *Hugonotes* en la Ópera" artículo que tengo por acabado modelo de crítica de la interpretación de una ópera. Bueno sería que lo leyeran (porque no se nota que lo hayan leído) los que aquí acostumbran escribir revistas de música teatral. No poco les asombrará ver que ahí para nada salen bemoles, sostenidos, compases de tres por cuatro y de seis por ocho, modos mayores y menores, ni la frase tal que se desenvuelve en tantos compases, ni nada de esa jerga pedantesca con que ellos acostumbran empajar sus artículos. Y todo para venir á parar en que la soprano señorita Tal (porque en el teatro las mujeres tienen la gracia particular de no llegar nunca á señoras, aunque sean casadas y tengan más de cuarenta años, sino que se quedan siendo señoritas), que la señorita Tal canta como un ángel, que el señor Cual es un tenor de alto bordo, y así con los demás; y para que la imparcialidad no pierda el equilibrio, cogen á un par de artistas pobres diablos, y unas veces los amonestan severamente, y otras les dan caritativos

consejos con modo magnánimo y protector, asegurándoles, para que no se desalienten, que si hacen como les dicen, llegarán en un tiempo dado á las nubes ó poco menos.

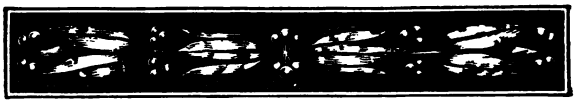
Pero es el caso que el estudio de los elementos de la música, si bien corto, exige paciencia, y la paciencia anda siempre muy escasa para estudios áridos y de puro provecho moral. La cosa se complica, si se atiende á que bien pocos querrían estudiar la solfa, si, al mismo tiempo, no habían de aprender á tocar algún instrumento, y ya para esto se necesita mucha paciencia. Cuántos no dicen: ¿por qué no me obligarían en el colegio á aprender música? Y en efecto, cabe preguntar: ¿Por qué no es obligatorio el estudio de la música? ¿Tal vez porque ya hay bastante que estudiar? Pero ¿qué inconveniente habría en restringir tal ramo y suprimir tal otro inútil en provecho de la música? Hasta ahora me estoy preguntando con qué objeto me obligarían á estudiar el álgebra; sin embargo de que nadie podrá negarle su primordial importancia en la carrera del matemático. Respecto á la gramática, se profundiza de tal manera que no parece sino que todos se fueran á dedicar á la filología

Con la vigésima parte de ese montón de reglas, un escritor tiene de sobra. Lo que á él le importa es tener á la mano bastantes palabras propias y giros expresivos que den al discurso claridad, novedad y elegancia; y para esto de bien poco le sirve la gramática, sino el ingenio propio y la lectura constante de los clásicos de la lengua.

¡Cuánto mejor no sería que estas superfluidades de ciencia, que se olvidan en la semana misma del examen, cediesen su lugar á la música hacia la cual el hombre que la comprende y la posee se vuelve con más y más amor cada día! Y téngase presente que el conocimiento de alguna de las bellas artes y su cultivo, es ya indispensable para contrapesar en cada uno de nosotros la influencia de esta atmósfera positiva, egoísta, interesada, que nos envuelve con creciente densidad, atmósfera que marchita las ilusiones no bien comienzan á abrirse, y pronto acaba con todo sentimiento noble, ideal y generoso. La belleza artística llega á nuestra alma y la ensancha, dilata y vivifica, como á las flores el sol y el aire puro. Dejando á un lado á la poesía, que es de otro orden, ¿cuál de las bellas artes es más accesible y menos exigente de tiempo, comodidades

especiales y hasta de gastos que la música? ¿Qué arte ocasiona como la música esas sensaciones tan dulces y vagas, tan suaves en su vehemencia misma, que nos conmueven hasta lo más hondo, sin fatigar el espíritu ni excitar las pasiones con imágenes vivas y brillantes? ¿Qué arte ofrece más entretenimiento en el ocio, más descanso al ánimo; cuál trae más plácido deleite en las horas de tristeza? ¿Qué arte hay más social, más propio para juntar en una distintas voluntades, y más individual á un mismo tiempo? Porque cuando uno toca ó canta hace suya, encarna en sí la inspiración ajena y la produce de nuevo como si brotara espontáneamente de su propio sér. ¿Ni que arte hay más inocente? Bien puede decirse que en dos ocasiones el hombre más malo parece un santo: cuando duerme y cuando toca.

1.º de diciembre de 1877.



UNA REPRESENTACIÓN

DE "NORMA"

Las obras maestras de la ópera italiana fueron las que primero despertaron en nosotros el gusto por la música. Andan ellas asociadas á los recuerdos de nuestra vida, á las curiosidades de la niñez, á los sueños de la adolescencia, á los deseos de la juventud. Cuando en alguna noche de verano, tibia, cargada de fragancias, iluminada por la apacible luz de la luna, se oye á lo lejos el son de un organillo que toca la *Casta Diva*, el dúo de *Norma*, ó el final de *Lucía*, parece que la luna brilla más apacible, que es más tibio el ambiente, que á las fragancias de la naturaleza

se une otro aroma más sutil y penetrador, que nos adormece suavemente y nos presenta, como á través de un velo vaporoso, recuerdos de nuestra pasada edad.

Queremos á la música italiana con un cariño de hogar, de familia, como á las canciones que nos arrullaron en los primeros días de la infancia. Hemos crecido oyendo siempre las dulces melodías italianas al aire libre, en los teatros, en nuestras casas. Las conocemos, las comprendemos; su espíritu se ha infundido en nosotros. Por esto cuando el público asiste á la representación de algunas de estas óperas, se muestra mucho más exigente, pide á las voces y á la orquesta un punto mucho más alto de perfección, que cuando oye óperas no concebidas según el genuíno estilo italiano. Si lo que le dan no alcanza á ese grado de perfección, el público padece un desencanto. Algunos culpan á la música misma, se imaginan que tenían de ella una idea que no merecía; pero es equivocación, porque cuando esa música aparece debidamente interpretada, levanta un entusiasmo que aquí no consiguen despertar las óperas más pomposas y de más sabia armonía.

No faltan, naturalmente, quiénes echándolas de peritos y de poseedores de miras muy elevadas, menosprecien las obras maestras del genio italiano. Éstos se extasían delante de las armonías complicadas, de las escenas dramáticas, del esplendor de la representación; creen que, para admirar á Meyerbeer, hay que despreciar á Bellini y Donizetti; que para ensalzar la *Aída* hay que rebajar el *Rigoletto*. Tales exclusivismos pueden pasar en discípulos fervientes ó en patriotas exagerados; pero aquí, donde todos somos simples aficionados á la música, esas censuras olímpicas más parecen pura pedantería y deseos de singularizarse que entusiasmos con base racional.

Cierto es que puede tacharse á la antigua música italiana de poco comprensiva, de prestar mucha atención á la melodía pura, al desenvolvimiento simétrico de las frases, á la ordenada sucesión de las partes. Ahora busca la música horizontes más vastos: no se sigue á la frase musical en gran parte por ella misma, sino que ha de estar subordinada á los afectos del personaje y debe manifestarlos inmediatamente; se exigen conocimientos más profundos de la ciencia de la música, como que tiene que expresar ideas com-

plejas. Antes la música era más propiamente musical, por lo menos en la escuela italiana: ahora es más dramática. Todo esto es así; pero las distintas formas que toma el arte vienen á ser, en definitiva, diversos aspectos de la belleza artística. Tal raza, tal época, descubren uno, el que más se aviene con sus inclinaciones y su grado de cultura; otra raza, otra época, descubren otro; pero tanto éste como aquél pueden ser verdaderos y originar obras maestras. En las artes hay lugar para todos los ingenios. Las bellezas de Wagner no empañan las bellezas de Bellini, y un sincero amante de la música, sin contradecirse, puede muy bien admirar lo que uno y otro tengan de bueno.

Por lo demás, nuestra cultura musical no es tanta que ya echemos de menos vastos horizontes en la música italiana. El puro gusto italiano es todavía el nuestro. De las óperas modernas, no preferimos aquellas que están más bien concebidas según la escuela moderna, sino las que más se acercan á la antigua escuela. Hé aquí una prueba. *Los Hugonotes* se dieron en nuestro teatro antes que *Aída*. Siendo como es la obra de Meyerbeer superior á la de Verdi por cualquier lado

que se compare, y siendo también más conocida, debía de ser más apreciada por el público. Sin embargo, el público prefiere la *Aída.* ¿Por qué? Porque encuentra en ella un reflejo de la inspiración pura, clara, espontánea, que produjo el *Miserere* del *Trovador* y el cuarteto del *Rigoletto.* Y más que *Aída*, nos conmueven y levantan, cuando están bien interpretadas, *Lucía*, *Norma*, *Sonámbula*, *Favorita*, flores incomparables, que tal vez no podrán rivalizar en variedad y riqueza de colorido, en exuberancia y esplendor, con las que hace producir á la naturaleza un sabio jardinero; pero que nos cautivarán siempre como la flor silvestre,—nacida más directamente de las manos de Dios,—por su gracia, ingenuidad y sencillez.

No puede negarse que la actual empresa nos ha dado nuestra *Lucía;* pero su *Norma* no ha sido nuestra *Norma;* no ha sido la mía, por lo menos. Verdad es que se juntaron algunas circunstancias que no me permitieron escuchar debidamente la ópera.

Desde que ocupé mi luneta, me llamó la atención un joven de regular estatura, moreno, de bigote negro y ojos vivos, que andaba y se movía mucho en todas direcciones. Llevaba des-

abotonada la levita, y el despliegue de los faldones al aire parecía aumentar la diligencia de ese sujeto. Hablaba aquí dos palabras con uno, hacía una seña á otro, se acercaba al director de orquesta ó á un músico, decía en voz alta á un recién llegado: "Debías venir. Bien. Me alegro". Á otro: "Te esperaba". Á otro que estaba muy embebido en la concurrencia de los palcos: "¡Pst! No hay que perder una nota". El joven venía frecuentemente á una luneta desocupada próxima á la mía, y me asaltó el temor de que lo iba á tener de vecino. Tener de vecino á uno de estos melómanos más ó menos furiosos, es de los chascos grandes que pueden acontecer á un asistente al teatro. Es cosa desesperante pagar por oír una ópera y oír, en vez de música, la desapacible voz de un individuo que pretende hacer las veces de director del público, así como hay un director de orquesta. Se rebulle en su asiento, habla en voz alta, lanza exclamaciones, está todo sobresaltado y temeroso de que el público no aplauda ó no se muestre indiferente, en parte donde él cree que todos deben manifestar entusiasmo ó indiferencia. Con frecuencia es el único que aplaude, y entonces tiene la satisfacción de que muchas caras se

vuelvan para mirarlo; pero él no manifiesta conciencia alguna de que se ha puesto en ridículo, sino cierta ira reconcentrada y aun menosprecio al notar la frialdad del público. Cuando el público aplaude sin razón, á juicio del melómano, éste se aventura á lanzar un discreto silbido; pero de ordinario se pinta en sus facciones un desaliento notable.—"¡Qué gente! ¡Lo que aplauden!" dice con amargura á sus vecinos. Sus exclamaciones de aprobación son singulares: si aplaude á un hombre, grita: "¡Bravo!"; á una mujer "¡Brava!" y despues de un dúo ó conjunto, "¡Bravi!" Y todo esto no como broma, sino con entusiasmo muy serio y convencido.

No me había engañado. Al comenzar la obertura el melómano se sentó á mi lado. Seguía después un individuo de regular edad, de aspecto provinciano y de semblante muy reposado y juicioso.

—Aquí me tiene, amigo,—le dijo el melómano. —Estamos en la obertura.

—Bien,—dijo el otro.—Deme primero algunos datos sobre el argumento, en dos palabras. Quiero darme cuenta de todo.

—Con mucho gusto,—contestó el melómano.

Y yo tuve el disgusto de oír el argumento de *Norma.*

Levantaron el telón y dijo el compañero del melómano, como si no hubiese oído nada de lo que le habían explicado:

—Bien, amigo. Y esto, ¿qué significa? Dispense usted; pero me gusta darme cuenta de todo.

Por donde yo entendí que el tal era de aquellos individuos que andan constantemente ocupados en darse cuenta de todo, y nunca saben nada; pero siempre parecen reflexivos y juiciosos. También sospeché que el melómano, por lucir sus conocimientos y tener ocasión de hablar fuerte, se había proporcionado ese oyente humilde y averiguador.

—Esta es la introducción. Silencio. No pierda usted una nota,— dijo el melómano con grande energía.

Callaron, en efecto, y gracias á esto pude oír la introducción.

Ocupaban la escena los sacerdotes y una banda militar, vestidos los soldados á la romana, que es el traje oficial é invariable que tienen las bandas en nuestro teatro. Como se trataba de una de las ceremonias más solemnes y misteriosas de los

galos, no podía darse ocasión más oportuna para que amenizase el acto una banda de música de sus enemigos los romanos.

En esta hermosa introducción descuella la frase principal por su nobleza, gracia y distinción. Pues bien, esta frase, en vez de nacer de la orquesta, apareció en manos de la soldadesca, y salió de las cornetas retumbante, dura, tiesa, sin expresión la que menor. Era insoportable, de taparse los oídos: pero "donde fueres, haz lo que vieres" dice el refrán, y tuve que escucharla.

No sé cómo el público no ha protestado de esta intrusión de las bandas en la escena lírica. Cada día es más frecuente, y así como vamos, hasta las óperas más sencillas no se verán libres de ella. La banda en la ópera es de lo más chocante, desde su aspecto. ¿Qué hace ahí esa doble fila de hombres, formados como en su cuartel, soplando en instrumentos ensordecedores con modo mecánico é inconsciente, con los carrillos hinchados, y fija la vista en un papelucho donde está escrita su parte? Están ahí probablemente para dar gusto á la galería y á ciertos individuos que creen que una ópera es grande ópera porque hay partes en que el tablado se llena de comparsas y en que la mú-

sica atruena la sala. La banda estará en su lugar en marchas militares y triunfales, en aquellos trozos donde el compositor recurre intencionalmente á la sonoridad, como medio de expresión del entusiasmo guerrero ó popular al aire libre; puede soportarse la banda en los conjuntos formidables, para suplir la deficiencia de los coros y de la orquesta; pero, fuera de ahí, es insufrible y de ridículo mal gusto. Y aun en los casos en que la banda pueda servir de auxiliar, todavía hay que ensayarla perfectamente y usarla en proporción de los coros y de la orquesta. De otra suerte los ahoga.

Así en el coro de la introducción y en la marcha ó canto guerrero del primer acto, no oí yo nada más que los instrumentos de cobre, con las metálicas vibraciones de sus notas, de tal modo que uno bien podía imaginarse que, en vez de estar en el teatro, estaba en la Alameda ó en la Plaza de armas oyendo tocar á cualquiera banda en su tabladillo un *potpourri* de la *Norma*.

En la *Casta Diva* la banda descansó. Mientras la orquesta preludiaba esa admirable cantilena, el melómano estuvo más agitado que nunca; sólo

cuando llegó el dúo de las mujeres lo vi tan excitado.

—Ya vamos á oír la *Casta Diva*,—dijo rápidamente á su vecino.

Este quiso decir algo, como para darse bien cuenta de lo que iba á pasar; pero el melómano se puso el dedo en los labios.

—¡Chit!—dijo.—No hay que perder una nota.

Y volviéndose rápidamente á todos lados, carraspeó á uno, llamó la atención de otro, "Ya viene la *Casta*" dijo en voz baja á un tercero, y finalmente dirigió en torno una mirada profunda é imponente, como para que todos los oídos estuviesen atentos.

En el teatro me acontece que, cuando tengo al lado á un individuo poseído de un entusiasmo desbordado, en vez de comunicárseme algo de aquella fogata, me enfrío considerablemente. No sé si sería por esta causa, ó porque había oído en varias ocasiones una *Casta Diva* mejor cantada que la de esa noche, la inmortal melodía de Bellini no me ocasionó impresión alguna. La oí sin sentir nada. La parte del coro estuvo inaudible: esa frase suave, religiosa, solemne, sobre la cual

Norma siembra sus notas claras y argentinas, como han de ser las que desparrama al aire el ruiseñor en una noche de luna, parecía un confuso bisbeseo.

Terminada la *Casta Diva*, el melómano recorrió de nuevo al público con la vista: sonrióse con uno, hizo una señal de inteligencia á otro, y se manifestaba tan gozoso como si hubiese ganado una apuesta.

Luego la banda cogió sus insoportables cornetas y continuó el *potpourri* con nuevos bríos.

Repentinamente se apoderó de mí un inexplicable mal humor. El no haberme causado impresión alguna la *Casta Diva*, la banda, los alborotos de mi vecino el melómano, las preguntas que hacía el juicioso provinciano procurando darse cuenta de todo, me echaron á perder mi *Norma*. Fruto de este mal humor debió de ser mi espíritu descontentadizo, que me hizo aparecer como defectos cosas que tal vez no lo serían. Creí notar falta de precisión y de unión completa en la orquesta: había flojedad, falta de expresión, se echaba de ver que tocaban muchos instrumentos por lo mezclado de los sonidos. Se me figuró que apuraban los movimientos y que, por consecuen-

cia natural, acentuaban con exceso los tiempos fuertes del compás. El famoso terceto *Oh! di qual sei tu vittima*, tomó un carácter de valse capaz de engañar á cualquiera, y su expresión tan dramática se perdió por completo. En el grandioso y patético final se aceleraba el movimiento con tal prisa y con tan brusca transición, que Norma no tenía tiempo para animar sus frases.

Á Norma le faltaba intención dramática. De las óperas que conozco no hay ninguna que tenga un papel tan completo y que requiera dotes de voz y de acción en el mismo grado que la *Norma*. Realmente es muy difícil alcanzar en ella un grado de perfección que satisfaga completamente. En esa noche me pareció más expresiva la frase *In mia mano alfin tu sei* en el violoncelo, al preludiarla, que en boca de Norma. Ese violoncelo me agradó sobremanera. En la escena con que comienza el acto segundo, aquella otra frase de Norma *Teneri, teneri figli*, la toma primero el violoncelo, y la expresó con sonoridad, blandura y *anima* digna de todo aplauso. *In petto* lo aplaudí á dos manos, porque el público no hizo manifestación alguna. Otra cosa habría sido si el vio-

loncelo hubiese prolongado una nota aguda medio minuto ó hubiese inventado *fioriture*, aun cuando no viniesen al caso.

Ya se sabe que éste es medio infalible para arrancar aplausos, sobre todo en el canto. Los artistas más mediocres lo emplean con muy buen éxito: es una receta como cualquiera otra.

Con muchísimo gusto vi que el tenor no echaba mano de tan ordinario recurso. El tenor era lo mejor de *Norma*. Yo había oído Normas más melodiosas y dramáticas, Adalgisas que no daban continuamente á su voz ese *trémolo* que fatiga el oído como á la vista el vuelo de la mariposa, Orovesos de voz más grave, orquesta dirigida menos familiarmente y con más arte; pero no un Polión superior al señor Bulterini.

Por consiguiente, cuando, terminada la función, me volví á casa, iba por la calle solitaria pensando en el Polión del señor Bulterini. Luego me posesioné del papel de Polión, y me puse á cantar mi parte en una discreta *mezza-voce*, porque cuando esfuerzo la voz, resulta de un timbre muy extraño y de extensión tan reducida que me desespera.

Sin embargo, suplían entonces la escasez de

recursos vocales, cierta expresión y sensibilidad tan exquisitas, tanto vigor y energía en el ademán y la mirada, que el señor Bulterini mismo habría envidiado mi fuego. Cuando se acercaba algún transeunte callaba y me fingía indiferente como quien cierra una linterna sorda. Llegué á casa cuando comenzaba á cantar:

Vieni in Roma, ah! vieni, o cara,
Dove è amore, è gioia, è vita.

Esperé en la puerta hasta acabar el trozo. Me dirigía con extraordinaria ternura y casi con lágrimas á una Adalgisa imaginaria, delante de un público igualmente imaginario. Concluída mi parte, estalló en la sala una ovación indescriptible. Correspondí á esta manifestación entusiasta, delirante, con un saludo modesto y lleno de nobleza, y entré á mi casa con la frente erguida y cargado de laureles.

19 de agosto de 1888.

LA SEUDO CRÍTICA

Hablando en general y sin examinar muy de cerca la comparación, puede decirse que la crítica viene á desempeñar en la república literaria el papel de la policía en las ciudades; es decir, que está encargada de velar por el orden literario conforme á las prescripciones de la belleza, y le toca aplicarlas en los casos particulares, prevenir lo que pudiera hacerse en contra de ellas, corregir lo que así ya estuviese hecho, revisar las patentes de ingenio para dar libre paso á los que las tuvieren legítimas y estorbarlo á los que anduviesen con patentes falsificadas. También le corresponde atender al aseo y limpieza de las letras, impidiendo que se amontone el mal gusto

y forme esos focos de infección que han ocasionado grandes pestes literarias, de cuyo contagio no escapan ni los ingenios más bien constituídos. Bastará citar las terribles pestes del conceptismo y del culteranismo en España, del eufuismo en Inglaterra, del estilo precioso en Francia. Ahora hace estragos en esta última nación el naturalismo y aunque, según parece, ya va en decadencia, todavía la policía literaria no consigue dominarlo. Ya que toco este punto, no dejaré de decir, aun cuando sea cosa sabida, que no debe confundirse esta calamidad del naturalismo con el realismo, el cual no es calamidad ninguna sino gran beneficio. Debe recomendarse el realismo para el ingenio, como los baños y abluciones de agua fría para entonar el cuerpo. Los grandes poetas y los grandes novelistas, en especial el más grande de todos, Cervantes, se han dado muy frecuentes baños de realismo, como nadie podrá racionalmente negarlo, ni tampoco es fácil negar racionalmente que el vigor y la eterna juventud de sus obras, más son debidos á las profundas raíces de un realismo universal y humano, que á las flores de un idealismo verosímil. El naturalismo, por el contrario, debe proscribirse como el continuo ex-

ceso en el comer y beber, exceso que apaga y debilita las facultades mentales y deja al hombre á merced de sus necesidades animales, que son las que minuciosamente se describen en las obras naturalistas, como objeto primordial de ellas.

También se parecen los críticos á los agentes de policía en que, como éstos, son ellos objeto de risa y broma para todos los aficionados á campar por sus respetos y hacer de las suyas; y así los autores creen cosa muy lícita disparar saetazos á esos pobres diablos cada vez que se les ocurre. Siempre, como es natural, consideran que la crítica es en sí buena y loable; pero nunca hallan persona digna que la maneje como es debido, sino que sueñan con una crítica imaginaria, en virtud de la cual aparezca que lo que ellos escriben no tiene defectos, salvo tal cual punto insignificante, que tal vez hace gracia y da simpatía, como un lunarcillo bien puesto en la cara de una muchacha morena.

En lo que no se parecen los críticos á los agentes de policía es en la manera cómo llegan al puesto. Á éstos los nombra una autoridad superior, mientras que el crítico se nombra á sí mismo, y sin pedir á nadie permiso, sale á apostarse

gravemente en las esquinas de la ciudad literaria. De lo cual resulta que muchos, engañados por una vocación ilusoria, sientan plaza de críticos sin tener la preparación, competencia y dotes naturales que el cargo requiere. El seudo crítico conviene en gran manera á los autores mediocres, porque, como no conoce bien las ordenanzas y es más ó menos cegato, pueden fácilmente captarle la voluntad, engañarlo y arrancarle aplausos que nunca dejan de tener eco en alguna parte. Pero al público honrado de ningún modo conviene tener noticias falsas de la calidad de las obras literarias, ni de que se toleren infracciones al buen gusto ó al sentido común y se las haga aparecer como actos conformes á derecho. Por esto me parece que podrá ser útil dar algunas señales de los seudo críticos.

Entre ellos cuento en primer lugar á los poetas y artistas. Sus juicios críticos, por lo menos, deben mirarse con desconfianza. Comunmente son más creídos que nadie, en virtud de esta reflexión: "Quien puede lo más, puede lo menos. Si fulano puede escribir una hermosa poesía, es claro que también podrá juzgar rectamente las poesías que otros hagan, cuanto más que, por expe-

riencia propia, conoce la manera cómo tales cosas se hacen.» Á este raciocinio no se le halla ajuste, porque confunde en un mismo orden materias del todo diversas, y en las cuales se ejercitan diversas facultades intelectuales. La obra poética requiere fantasía, y en la crítica se ejercita el raciocinio. Siempre un artista ha de necesitar raciocinio, pero sólo un poco, que le sirve á modo de lastre ó de dique que contenga el desborde de la imaginación. El crítico no necesita ni un grano de imaginación creadora; pero sí ha de poseer una sensibilidad tal que le permita percibir hasta los más leves pormenores de la concepción estética. Un artista sobrado juicioso, en cuanto artista, será correcto, frío y mediocre. Un crítico que tenga fantasía será apasionado. Delante de las bellezas ó defectos de la obra que estudia, su imaginación toma vuelo por cuenta propia, se exalta; unas veces ve cosas que no hay, otras cierra involuntariamente los ojos por no ver cosas que hay. Por poco que la obra se avenga con sus inclinaciones, la pondrá en las nubes; por poco que la obra las contraríe, la pondrá por el suelo. Y así son los juicios de los artistas y poetas verdaderos. Descubren las cualidades de una obra guiados más

bien por el instinto que por la reflexión. Su instinto artístico podrá servirles de guía seguro en el campo donde se mueve su propia fantasía; pero no en campos ajenos. Difícilmente podrán prescindir de ese instinto que, al juzgar, se convierte en preocupación. Casi no hay juicio de artista donde no aparezca alguna aversión ó predilección que se procura justificar con grandes palabras á falta de buenas razones. Y porque se dejan llevar principalmente por el instinto son absolutos y dogmáticos, quieren imponer; si discuten, lo hacen como condescendencia; y como en una crítica hay que dar razones, las que ellos presentan son de ordinario débiles ó, por lo menos, así lo parecen si se atiende al dogmatismo de los asertos.

Si un buen poeta, por ser tal, hubiera de ser buen crítico, tendríamos que un poeta eminente habría de ser crítico eminente, cosa que nadie se atreverá á decir. Ahí está, por ejemplo, Cervantes, ingenio sin segundo y á más muy sensato. Pues, bien, sus juicios literarios son harto vulgares. Antes que algún cervantófilo me acuse de poco respetuoso, me apresuro á escudarme con lord Macaulay. Dice este sesudo crítico que en ningún libro ha visto pasajes más insignifican-

tes y pueriles que las disertaciones literarias del Quijote; sin embargo de que dichos pasajes son los más estudiados y trabajados de la obra entera. Aun cree que, en estos tiempos, á duras penas admitirían esas disertaciones en la sección literaria del *Morning Post* (1).

(1) Vale la pena de citar el texto original. «In Don Quixote are several dissertations on the principals of poetic and dramatic writing. No passages in te whole work exhibit stronger marks of labour and attention; and no passages in any work with wich we are acquainted, are more worthless and puerile. In our time they would scarcely obtain admittance into the literary department of the *Morning Post. (Dryden.)*» Debe advertirse que, antes de las líneas citadas, Macaulay ensalza los caracteres de Don Quijote y Sancho y la concepción general de la obra, en términos tan absolutos y entusiastas como los que habría empleado cualquier cervantófilo. Por lo demás, la exageración que se nota en la parte transcrita no debe tomarse á la letra, sino como un modo de decir, común en los escritores vehementes aunque no sean apasionados, como por cierto no lo era Macaulay. Es natural que sacara de tino á crítico tan práctico, ver que uno de los genios más sublimes, en una obra de pura imaginación, se devanara los sesos, levantara el tono y acicalara la frase por explicar racionalmente teorías y reglas arbitrarias, antojadizas, fundadas en una inextricable maraña de sutilezas. Hasta don Juan Valera dice que los juicios de Cervantes «nunca traspasan los límites del vulgar, aunque recto juicio.» *(Sobre*

Por otra parte, no es exacto que un artista conozca por experiencia propia cómo se conciben y ejecutan las obras de arte. Sabrá, si tiene buena memoria, cómo ha concebido y ejecutado sus propias obras; pero no las ajenas. Las obras de cierta originalidad tienen cada una su molde propio, su concepción propia, su ejecución propia, que sólo percibe, rastrea y saca á luz el sentido crítico y nó la imaginación, por muy valiente y vigorosa que sea.

Con las observaciones apuntadas no he pretendido afirmar que haya antagonismo entre el ingenio del poeta ó del artista y el del crítico. Nada de eso: poetas ha habido, sobre todo, que han sido también críticos de primer orden; pero son casos raros. Esos han debido dar gracias especiales á Dios por haberles dotado de un cerebro tan bien ponderado.

el Quijote y sobre las diferentes maneras de comentarle y juzgarle.) Nótese que el calificativo de «recto» resulta tan vago, por poco que se piense en él, tan falso si está por «racional,» ó tan fuera de lugar si acaso estuviese por «bien intencionado,» que se puede sospechar que el señor Valera lo ha puesto por no perder la costumbre de alabar á todo lo español, ó más probablemente por redondear y hacer más bonita la frase.

Ni tampoco doy grande importancia á la opinión de que una facultad intelectual se desarrolla á expensas de las otras, de modo que, cuando la imaginación abunda, ha de escasear la razón. Si hay algo de esto, no debe de ser cosa mayor. Todos los días estamos viendo que los poetas en sus prólogos, discursos, polémicas, folletos, dilucidan puntos científicos con argumentación tan cuidada y tan en forma, aun con tal lujo de abstracción y de términos raros; aguzan tanto la vista para enhebrar sutilezas, que, á no saber uno que son poetas, los declararía por filósofos en toda regla. Vemos también que suelen ser ministros de Estado, ministros diplomáticos, diputados y que desempeñan éstos y otros cargos públicos tan bien como la gente negada á toda poesía. Y no muestran menos juicio en sus negocios: en diez poetas no habrá más de dos deschavetados y perdularios. En lo antiguo, Shakespeare, que por su maravillosa fantasía debió de ser más pobre de razón que nadie, según la opinión antes citada, fué hombre muy juicioso, administró muy bien sus ganancias, y murió como un burgués de los más respetables. Víctor Hugo, en nuestro tiempo, sabía colocar sus capitales con el tino de un negociante

de primer orden. De esto puede inferirse que el poeta no pierde como racional lo que gana en imaginativa, sino que facilita considerablemente el juego de su imaginación con el continuo uso y las diversas aplicaciones que de ella hace; mientras tanto, tal vez dejará estacionaria la razón, y aun podrá suceder que se le enmohezca un poco si no la hace trabajar; pero no por eso perderá ninguno de sus rodajes, como no los pierde una máquina que está guardada.

Lo que aquí se ha intentado manifestar es que los poetas y artistas, en vez de estar más habilitados, por el hecho de ser tales, para hacer obra de crítico, lo están menos, no por escasez de razón, sino porque las especiales aptitudes que requieren los géneros que cultivan, les ofuscan de algún modo el sentido crítico; por donde tienden naturalmente á convertir en sistema y doctrina su peculiar manera de concebir y expresar la belleza. He insistido en este punto, porque casi no hay artista y poeta que no sienta achaques de crítico; y sus decisiones, como ya dije, son muy atendidas y respetadas por el común de la gente, la cual irreflexivamente cree que, si hacen cosas buenas, las hacen por arte crítico, siendo así que

obran ó deben obrar por arte imaginativo ó intuitivo, sirviéndoles la reflexión sólo en lo accidental y secundario.

Estos críticos son los más peligrosos de todos, porque deleitan con la pompa y riqueza del estilo, deslumbran con la viveza de las imágenes é imponen, por mucho que uno resista, con el dogmatismo de sus sentencias. Pero el lector que deja pasar la primera impresión y después medita, se admira de no sacar en limpio nada más que el conocimiento de los afectos personales del artista ó del poeta.

Con no menos desconfianza, aunque por diversa causa, debemos mirar la crítica del erudito de profesión. El erudito siente cariño y afecto casi paternal á todo lo que se ha escrito, y siempre anda aquejado de ansias de leer cuanto hay, no para darse gustos estéticos, saborear bellezas ó embeberse en contemplaciones ideales, sino para hacerse cargo de la obra, darla á conocer al público y clasificarla en la historia literaria. De aquí resulta que su espíritu está siempre inclinado á evaluar una obra por sus méritos relativos, que son los que le saltan á la vista, antes que por lo que ella tenga de distintivo y propio. El erudito

nos presentará un estudio lleno de acotaciones, notas, comparaciones con otros autores. Nos dirá á quién imitó el autor en tal parte, á quién copió en tal otra, cuáles eran las opiniones reinantes acerca del género de la obra que estudia, en tiempo de su aparición, cuáles son las opiniones actuales, de qué modo influyó en el desenvolvimiento de dicho género, y mil reflexiones de esta naturaleza, sin omitir los pormenores del bibliófilo; pero el alma, la inspiración de la obra, de ordinario se le escapa. Y aun cuando en aquello primero sus observaciones sean muy notables y verdaderas, en esto último bien pueden ser ordinarias, desteñidas y falsas, y darnos una idea errónea, que fácilmente se nos entra viniendo rodeada por el aparato de la erudición. De paso notaré que dicho aparato tiene la particularidad de ocasionar tanto más asombro cuánto más nos desorienta y confunde con esos pormenores que generalmente se olvidan al volver la página.

La sensibilidad estética del erudito no es muy delicada. Esto se ve en el modo cómo califica á una obra: si le agrada, no escasea el epíteto encomiástico; pero si la halla mediocre ó mala, le cuesta muchísimo señalarla como vitanda, pro-

cura atenuar las faltas, hace descollar lo que tenga de bueno; aun, si es necesario, recurre á los méritos personales del autor, á las circunstancias de su vida. El verdadero crítico no anda con tales contemplaciones. No desparrama así en seguida los calificativos de "divino", "bellísimo", "admirable"; y cuando concluye que una obra es mala, procura con frases breves é incisivas hundirla en el olvido. El erudito no halla nada digno de olvido. En una obra de imaginación, el crítico ve puramente la manifestación de un ideal de belleza; pero el erudito se deja un lado para mirar la obra como manifestación de la actividad humana, cuyo conocimiento siempre podrá ser de alguna utilidad.

También hay que contar en el erudito lo que tiene del anticuario, y la parcialidad con que ha de mirar aquellas obras que ha descubierto ó que él primero que nadie ha dado á conocer, aun cuando sean de muy escaso mérito.

En todo caso, los que se dejan avasallar por los juicios de los poetas, artistas y eruditos, pueden decir, por lo menos, que andan en buena compañía. No así los legos ó incautos que prestan fe á la seudo crítica vulgar y más ó menos anónima.

De esta especie hay una crítica muy usada, que está al alcance de todos, que sólo requiere vulgares aptitudes para el análisis. Tiene su asiento en los periódicos ó en libros ocasionales, y se presta admirablementente para desahogar los odios ó dar importancia á lo que nada vale; crítica menuda, rastrera, laboriosa, de ordinario bien arropada en un vistoso manto de imparcialidad y gravedad. Esta crítica sigue un sistema peculiar: da primeramente un extracto metódico y bastante minucioso de la obra (lo cual es recurso para manifestar imparcialidad), y en seguida procede al examen por partículas ó trozos. Coge algunos, los transcribe, los contempla, les aplica reglas retóricas ú otras convencionales y los califica de buenos ó malos según salgan de la prueba. En seguida balancea estos trozos con aquellos y falla mirando aparentemente el fiel de la balanza. Para hilvanar todo esto, el seudo crítico encaja aquí y allí reflexiones y teorías tan vagas y generales que le pueden servir para todas las críticas que haga en su vida.

Se comprende que así pueda el seudo crítico engañar con facilidad al público, el cual se imagina, en vista del extracto y de las citas, que le

han puesto delante la obra tal cual es; se comprende que así pueda presentar una obra por el lado que le convenga, eligiendo las partes que hagan á su intento y deteniéndose en ellas, como lo hace el abogado con las declaraciones testimoniales que lo favorecen; y se comprende también que tal sistema de crítica no merece ninguna fe.

Desde luego pensar que con un extracto á modo de índice ó sumario, se va á dar fiel é imparcial idea de la obra, es error de los más vulgares. Ninguna obra de imaginación, medianamente original, puede ser imparcial, porque el autor ha de manifestarse apasionado por el ideal de belleza que le ha puesto la pluma en la mano, y sólo será imparcial y fiel aquella reseña que ponga de manifiesto la parcialidad del autor. Presentar una reseña fiel de una novela ó drama por ejemplo, es cosa de las más difíciles, es la piedra de toque del crítico. Para llevarla á cabo es preciso haber percibido ya y desembrollado la inspiración fundamental que anima la obra, y poseer la penetración y tacto suficientes para manifestar esa inspiración eligiendo los rasgos

que la reflejan con más viveza. Un buen crítico nunca ofrece ni podría ofrecer extractos descarnados y metódicos: esto sólo bastaría para dar á conocer que no se ha posesionado de la obra que estudia. Obsérvese el procedimiento que emplea: toma puramente el personaje principal ó aquellos que encarnan principalmente el ideal, los caracteriza con unos cuantos rasgos bien escogidos, sin hacer caso de las figuras é incidentes secundarios, y los presenta con tanto calor y viveza como el autor mismo lo habría hecho, de tal suerte que uno llega á sentir como en extracto la impresión general que le ocasionaría la lectura de toda la obra. En esto sí que consiste la verdadera imparcialidad: en darnos las cosas tales como son, y no en referirlas con brevedad y frialdad, siguiendo la obra paso á paso. Cuando leemos la reseña del buen crítico, nos parece que está encantado de la obra. ¡Se manifiesta tan posesionado de ella, del espíritu que la anima! Sin embargo, luego lo vemos discurrir serenamente acerca de la bondad de la obra. Esto proviene de que allá el autor habla por boca del crítico, y acá habla el crítico por cuenta propia. Y con una obra vulgar procede del mismo modo: saca de ella los rasgos más

salientes que patenticen la falta de originalidad, inspiración y armonía.

El análisis individual de los trozos ó partes, su contemplación inmediata, la prueba retórica á que se les somete, todo es tan erróneo y va tan fuera de camino como los susodichos extractos. Una obra no debe considerarse principalmente sino en su conjunto, porque es un todo; y las distintas partes no deben considerarse sino como tales partes, como manifestaciones parciales de un pensamiento general. El crítico las examina separadamente para reconocer el vigor ó la debilidad con que expresan el concepto general; y si lo expresan con vigor, las declarará por nobles esfuerzos de ingenio, aún cuando pequen contra la retórica; y si lo expresan con debilidad ó vaguedad, las declarará por impertinentes y fuera de lugar, aun cuando encajen en la retórica sin sobrarles ni faltarles un ápice, y sean de gran mérito individualmente consideradas. En las bellas artes, esto aparece con evidencia. Así en la pintura, suele observarse en buenos cuadros que el colorido de un objeto mirado de cerca y aisladamente es enteramente falso, y, sin embargo, resulta verdadero, bellísimo y armónico, contem-

plado á una distancia tal que se abarque todo el cuadro y no se distingan las pinceladas; lo cual proviene de que unos colores cambian con la simple yuxtaposición de otros. Aun he leído yo que muchos de los insuperables primores y magnificencias de colorido que ofrecen las obras maestras de la pintura, provienen, no de una sabia preparación en la paleta, sino de un conocimiento soberano de los resultados de la yuxtaposición de los colores. Hasta en la música, arte cuyas reglas parecen tan incontrastables, se puede notar en las obras de genios muy originales y atrevidos el empleo de acordes que, considerados aisladamente, son de todo punto chocantes é insufribles, aun para el oído menos delicado; y, con ser así en el curso de la frase, lejos de chocar, dan cierto carácter, relieve y originalidad admirables á la idea musical.

Por más que el seudo crítico proteste de miras muy hondas y de tomar puntos de vista muy elevados, viene á parar en miras superficiales y en puntos de vista bastante bajos; pero conoce tretas tales que pueden hacerlo aparecer ante el lector desprevenido y confiado, como crítico de mucho vuelo. En algunas críticas que se publican en

los diarios, no puede uno menos de admirar la habilidad para alabar una obra sin dar razones, haciendo como que se dan; para extenderse en el análisis sin analizar; para hacer como que se estuviese tocando el fondo, rozando la superficie á la ligera; para presentar como axiomas doctrinas de las más discutibles.

He aquí algunas frases que, con variaciones de más ó menos, se usan generalmente en esta seudo crítica, y las tomo de críticas de poesías que son las que más se ven.

"El señor N. posee notables dotes de poeta. Hay en su versificación fluidez, soltura y abundancia. Su elocución tiene vida, calor, impetuosidad. Si su expresión es alguna vez poco precisa y correcta, si sus epítetos son de vez en cuando escogidos con esmero, en cambio su lenguaje es siempre fácil y espontáneo." Nada más común que este período, y nos manifiesta dos cosas. Es la primera, aquella propensión de los críticos vulgares á dar grande importancia á lo que hay de más externo y aparente en la obra literaria, es decir, al estilo. Es la segunda, que escogen para calificarlo, aquella cualidad que, con ser muy accidental, es la que más hiere los sentidos: la fluidez y

abundancia de las palabras. Ahora bien, esta abundancia lo mismo se aviene con la pura charlatanería como con la fecundidad de pensamientos; con la incorrección, impropiedad y vaguedad, como con las cualidades contrarias; de modo que alabar á cierto estilo sencillamente por fluído y abundante, es alabarlo sin ningún fundamento. La abundancia merece muchos elogios; pero sólo cuando es de cosas buenas, y que hay cosas buenas es lo que el crítico debería probar antes que nada.

Otra muestra: "El señor N. tiene algo del lirismo de Hugo; tal de sus composiciones hace pensar en el humorístico sarcasmo de Heine; y las hay empapadas en la dulce melancolía de Lamartine." El seudo crítico se muere por amontonar nombres de autores y lucir lo que sabe. Pero lo singular es su candor: por alabar á su favorecido lo deja desnudo con buena fe infantil. Le dice: esto es de Hugo, esto de Heine, esto de Lamartine, y no le dice: esto es lo suyo, única cosa que puede caracterizar al autor y darle derecho á las hojas de laurel. Y cuando algún seudo crítico más avisado suele insistir en algo que cree propio y original del autor, resulta casi siem-

pre que eso algo es de otro autor que el seudo crítico no conocía, lo cual no es raro, porque el seudo crítico de ordinario no conoce más que á una docena de escritores; pero los baraja, revuelve y desparrama con tal arte que no parece sino que se hubiera leído una biblioteca.

Á menudo leemos: "El señor N. carece, es verdad, del vigor y nervio de Núñez de Arce; pero, en cambio, posee á fondo la delicadeza, el pensar sugestivo de Bécquer." Es el mismo caso de los ejercicios de Ollendorff:—"¿Tiene usted los guantes de mi tío?—No: pero tengo el bastón de mi hermano."

No es raro encontrar observaciones tan imparciales y precisas como la siguiente: "Con lo dicho no hemos querido sostener que el señor N. sea un Leopardi; pero habrá de reconocerse que hay en él algo del verdadero lírico." Se puede creer sin dificultad que el señor N. no será un Leopardi; pero en lo demás quedamos tan á oscuras como si alguien nos dijese: "Fulano es muy alto de cuerpo, verdad que no es tan alto como una torre; pero es bastante alto." Con lo cual podemos darnos por enterados del porte de ese individuo.

Basta con los ejemplos citados.

Antes de terminar estas indicaciones, señalaré un rasgo propio del seudo crítico. Él, que gasta comunmente humos olímpicos con los autores humildes ó desconocidos, hace gala de admiración servil, incondicional, absoluta, delante de un escritor famoso. No averigua si la fama es merecida, ó si se trata de aquella fama tradicional, que se acepta por costumbre y de una manera inconsciente, y que suele tener su origen en partes ajenas á la literatura, bien que aparentemente relacionadas con ella. El seudo crítico no se atreve á hundir la mirada en punto tan respetado, no se atreve á arrostrar las iras ó el menosprecio del vulgo, y desconfía de su propio raciocinio. Su crítica de un autor famoso es una serie no interrumpida de éxtasis. Todo es soberbio, maravilloso, divino. Si contempla el conjunto queda suspensó con lo artístico, armonioso y acabado de las proporciones; si fija la vista en alguna parte, se encuentra con un primor, con una verdadera joya. Tímidamente insinúa que tal y tal cosa podrían ser mejores de lo que son; pero no insiste en eso, atendiendo á que el sol tiene manchas y no hay obra

humana que sea perfecta. Y luego él quiere gozar de tantas maravillas. Oye en las palabras la música más deliciosa. Mira aquí, y ve profundidades insondables; mira allí, y ve horizontes tan vastos que se pierden de vista; mira acullá, y ve, como quien dice nada, el último punto á que puede llegar el ingenio humano. Ello es que dan ganas de dirigir al seudo crítico la pregunta de cierto campesino de un cuento de Lafontaine. Á este campesino se le había perdido una ternera, y se subió á la copa de un árbol á ver si la descubría en el llano. En esto llegaron á cobijarse bajo las ramas un joven y una niña. Á poco estar ahí, comenzó el mancebo con exclamaciones: ¡"Ay, qué cosas veo! ¡Ay, qué cosas no veo!" No bien oyó esto el campesino, gritó mirando hacia abajo: "Mire, amigo, usted que ve tantas cosas, dígame: ¿ha visto mi ternera?"

No, por cierto; no basta tener gusto educado, ilustración suficiente y conocimiento de la técnica de las artes para ser crítico. El buen gusto distingue y escoge, la ilustración alumbra, los conocimientos técnicos allanan la comprensión. Con todo ello se podrá emitir opiniones ilustra-

das, hacer indicaciones muy útiles y aplicar con más ó menos acierto las teorías literarias ó artísticas; pero tales juicios adolecerán de vaguedad en las generalizaciones y de estrechez de miras en el examen particular. Sucederá esto mientras el crítico, guiado por cierta facultad propia que tiene de lo racional y de lo intuitivo, no penetre hasta el alma misma del autor, se identifique con él y siga las evoluciones de la idea literaria desde su nacimiento; mientras no discierna con claridad la especie de inspiración que anima la obra, sin lo cual no podrá juzgar del vigor ó debilidad con que es manifestada, ni dar á las distintas partes y pormenores el lugar é importancia que les corresponden. Sólo así podrá elevarse á miras vastas, verdaderas, completas; sólo así podrá desprenderse de las preocupaciones de las escuelas, de sus propias y naturales tendencias, y emitir juicios bien fundados.

El seudo crítico, por su parte, juzga las obras como una señora al visitante á quien recibe por primera vez. Reparará la señora en el modo de conversar, de inclinarse, de sonreírse del visitante; mirará como de paso, pero notándolo bien, el corte del traje, de los zapatos, el nudo de la cor-

bata; y si el visitante, aunque sea un pobre diablo, sabe portarse con toda corrección y halaga con delicadeza á la señora, saldrá ella declarando que el tal es uno de los hombres más encantadores que ha visto en la vida.

1.º de septiembre de 1888.

CHARLA

SOBRE LAS LETRAS Y LA POLÍTICA

I

Don Miguel N. es un caballero que ya debe de haber cumplido sesenta años, bien que todavía no los representa, porque es sano, ágil, no descuida su persona, anda muy derecho y, en la conversación, es divertido, bromista y vehemente, tanto que un francés tendría en él con quien hablar. Sus amigos lo aprecian muchísimo, porque, por el lado de la amistad, tiene partes sobresalientes: es servicial, generoso y de honradez á toda prueba. Ha sido siempre grande amigo de

mi familia, y me ha distinguido con particular afecto, cosa que en extremo le agradezco: procuro devolvérselo con atenciones especiales, y no hay vez que me ocupe que no le sirva con la mejor voluntad.

Don Miguel, empero, tiene para mí un lado malo, y es éste: como me vió nacer, puedo decir, y muchas veces me tuvo en sus rodillas y me regaló juguetes, ha seguido mirándome como á un niño, no me toma á lo serio, me trata con familiaridad algo bochornosa para mí cuando hay personas extrañas, y mi voz grave, mis bigotes y barbas no le infunden ningún respeto. Con esto padece mi amor propio; pero lo singular es que este caballero me domina completamente con su imperturbable manera de llamarme niño y de examinar á la luz de su experiencia cuanto digo y sostengo. Él supone que un muchacho tal como soy á sus ojos, no puede tener experiencia, y para don Miguel la experiencia es lo que hay en el mundo: lo demás es broma.

En esto don Miguel no hace sino seguir una creencia común en las personas de su edad: como la experiencia llega á la vuelta de los años, se imaginan que los años traen precisamente la ex-

periencia. Y no hay tal: muy á menudo nos encontramos con viejos cándidos como niños, y no es la menor de sus candideces la de creer que cuanto se les ocurre es fruto de su propia experiencia, tesoro en el cual hunden á cada momento las manos, y que han juntado y del cual se encuentran poseedores sin saber cómo ni en qué manera. En todo caso, lo que llamamos experiencia de un anciano es simplemente experiencia de la vida; experiencia cuyos consejos se resumen generalmente en desconfiar de todos, en asegurarse por todos lados, en guardarse siempre una salida en los negocios y contratos, en mirar más lo porvenir que lo presente y en otras cosas por el estilo; pero no me parece que esta experiencia dé por sí sola luces para emitir opiniones racionales sobre las ciencias, las artes ó las letras. Digo esto porque don Miguel es un caballero que tiene muy pocas noticias de estos diferentes ramos del saber, y esas pocas son bastante atrasadas; pero se sube al estrado de su experiencia y desde allí lo mira todo de alto abajo. Y no hay manera de salir bien en una discusión con él, porque si uno sostiene teorías que le toman de nuevo, menea la cabeza y dice: "Esto no me suena

bien. Podrá ser como me lo dicen; pero he visto muchos cambios en teorías como éstas, y la experiencia me aconseja que desconfíe hasta que no vea las cosas bien claras.» Demás está decir que su desconfianza nunca le deja ver bien claras las cosas.

Así, pues, en presencia de este modo de pensar y juzgar, uno se halla impotente como delante de una pared que no sea posible escalar ó destruir. Sin vanidad estoy convencido de que mis conocimientos son muy superiores á los de don Miguel; y sin embargo, delante de su formidable experiencia me veo en una ignorancia lastimosa. Sus réplicas me confunden con la mayor facilidad, y acabo por fingir que me ha convencido y que acepto su opinión. ¡Y lo que son las cosas! ¿Me creerán que los aplausos que don Miguel suele tributarme por algún escrito mío, me halagan más que los de las personas entendidas? ¿Me creerán que veces ha habido en que he escrito algo ó me he dejado llevar á cierta especie de reflexiones sólo por agradar á don Miguel? Pues así es la verdad. Creo, sin embargo, que esta singular fascinación no debe de ser cosa extraordinaria, y voy á citar un caso.

En vacaciones pasadas, fuí invitado por un agricultor vecino mío, á una tertulia en su casa de campo. Se trataba de festejar á un distinguido pianista extranjero á quien mi vecino (un excelente sujeto loco por la música y que, sin embargo, no entendía palabra de ella, ni conocía una nota y tenía un oído detestable), á quien mi vecino había arrancado la promesa de que honraría su casa con una visita. La tertulia iba á ser en grande porque el huésped era rangoso y la circunstancia extraordinaria. No falté yo, por cierto.

Había bastante gente y todo estaba muy bien. El maestro se presentó en la sala un poco tarde, y con cara llena de complacencia, á veces un tanto distraída, recibió los homenajes de los presentes. Luego después, accediendo á una humildísima y delicada insinuación del dueño de casa, se dirigió al piano. En medio de un silencio profundo tocó una de las *Rapsodias húngaras* de Liszt, pieza que, en la edición original, ofrece dificultades muy serias. El maestro la tocó con admirable destreza; pero, si he de decir la verdad, me pareció profesor consumado y artista mediocre. Cuando se levantó del piano, estalló una salva de aplausos interminable. El dueño de casa estaba al lado del

piano, de pie, casi inconsciente. Al principio sólo dejaba escapar exclamaciones ahogadas y confusas. Cuando pudo hablar, refirió que había sentido algo muy extraordinario, como si una mano invisible lo levantara de los cabellos.

El pianista, con cierto modo de andar sublime y sencillo, se dirigió á un grupo de señoritas que estaban comentando la ejecución de la pieza. Los comentarios eran muy atinados: una de las niñas, pálida, ojerosa, de mirar lánguido y entornado, suplicaba con dulce melancolía y serenidad admirable que, cada vez que la quisieran matar, le tocaran esa pieza como lo había hecho el profesor. Una joven de busto atrevido, fresca, rozagante "e bien colorada" como la vaquera de la Finojosa, dijo, estremeciéndose, que había sentido calofríos: sin duda la música le ocasionaba el mismo resultado que ponerse en una corriente de aire. Otra niña manifestó, como volviendo en sí, que no sabía lo que le había pasado, que estaba tan absorta que podían haber hecho con ella cualquiera cosa sin que se hubiese dado cuenta. Otras dividían la habilidad del maestro: cuál se consideraría feliz con saber la mitad, cuál no pe-

día más que saber la tercera parte, cuál se contentaba con la décima parte.

El maestro se juntó á ese grupo encantador, y las alabanzas subieron de punto. Él las escuchaba bondadosamente, y las agradecía con modestia muy correcta. Á ratos dirigía miradas vagas y profundas al techo, á las luces, á las paredes, ó bien levantaba la cara, arrugaba ligeramente el entrecejo y dilataba la nariz como si olfatease melodías que anduviesen en el aire, sólo perceptibles para él. Pero no tardó en notar que una de las niñas nada decía, antes bien codeaba á una compañera suya para apartarse de ahí.

El artista se dirigió á ella, y le dijo:

—Y usted, señorita, ¿no es aficionada á la música?

—No señor,—contestó ella con mucho desplante.

—¡Adela!—exclamó escandalizada la joven de mirar lánguido y entornado, que era su hermana mayor.—¡Adela! ¡Qué niña!

—¿Acaso es pecado,—replicó Adela,—no ser aficionada á la música? Bien sabes que nunca lo he sido.

—Pero no debías decirlo,—repuso la hermana con dureza; y volviéndose al maestro le dirigió una mirada lánguida, suplicante y confusa.

Pero el maestro estaba más confuso todavía. Le tomó muy de sorpresa que una niña tan simpática y vivaracha (Adela era así) se manifestase insensible á su genio musical.

Los que estábamos presenciando esta escena creímos que el profesor iría á lanzar una réplica fina y acerada á la aturdida joven; pero debía de ser como aquel violinista de La Bruyére que, junto con guardar el violín en la caja, también guardaba en ella su ingenio, y dijo á Adela como cualquier hijo de vecino:

—Sin embargo, señorita, la música es un arte muy agradable.

—Sí lo creo,—repuso ella;—pero, en punto á música, prefiero la de las palabras á la música de las cuerdas.

—Pues también conozco esa música,—dijo el profesor, esta vez como buen muchacho, sin modo fanfarrón ni cosa que lo pareciera, y agregó ofreciéndole con mucha galantería el brazo:

—Permítame tocarle un momento la música que usted prefiere.

—Con mucho gusto,—contestó Adela riéndose y tomándose del brazo que le ofrecía, y agregó:

—Le advierto que no tenga cuidado porque seré condescendiente.

Con general asombro vimos al inspirado maestro convertido en almibarado mozalvete, buscando á fuerza de frases azucaradas, de bromitas inocentes como pastillas de rosa, de atenciones exquisitas como esos dulces que nos dejan satisfechos con un solo bocado, buscando, digo, una sonrisa, un gesto agradable de esa niña que, para su genio musical no era digna ni de una mirada. Evidentemente, el hombre se halló falto de méritos delante de esa joven; su talento musical le era tan inútil como la hermosura para avasallar á un ciego, ó una voz melodiosa para cautivar á un sordo. Lo cierto es que Adela lo fascinó, y la fascinación duró toda la velada. Con enojo observaron las otras señoritas que el profesor, después de cada una de las piezas que tocaba, pedía su opinión á Adela, siempre con la esperanza de verla entusiasmada, lo que naturalmente no consiguió. Adela, que bien comprendía lo que pasaba al profesor, tuvo buen cuidado en no perder su superioridad.

Pasada la media noche fuimos invitados al comedor. Todos pudimos notar que el pianista, con el pretexto de la modestia, quería colocarse entre las niñas, al lado ó cerca, por lo menos, de Adela; pero el dueño de casa no lo consintió y lo llevó al asiento de honor.

Ya que me he alargado en esto más de lo debido, no creo que pecaré mucho más si digo que la mesa estaba abundantemente provista de flores, de frutas exquisitas, de viandas apetitosas, de vinos y licores excelentes. Lo avanzado de la hora, la conversación entrenida, la agitación del baile, la compañía de muchachas bonitas, cosas todas que excitan y acrecientan el apetito, daban gran realce á los méritos de esa bucólica. Se sirvió champaña. El dueño de casa (un excelente sujeto, como queda dicho, loco por la música y que, sin embargo, no entendía palabra de ella ni conocía una nota, y tenía un oído detestable), se levantó y, dominando la bulla con un sonoro "señoras y señores," expuso que tenía la honra de ofrecer esa pequeña manifestación al eminente artista. Dijo que el recuerdo de esa velada sería imperecedero, y que las paredes de ese recinto vibrarían largo tiempo al impulso de las armonías

del insigne artista. Agregó que, aun cuando no tenía dificultad en confesar que sus propios conocimientos musicales no eran muy profundos, creía poseer una alma capaz de comprender y sentir las concepciones de ese arte tan bello y sublime que se llama la música. En seguida se enredó en una figura retórica ó comparación muy complicada, en la cual aparecía cierta corona inmarcesible, ciertos resplandores del genio, cierto laurel perenne, ciertas cimas doradas, y varios otros objetos. Como el asunto se iba embrollando más y más, el caballero tomó el partido de hacer una pausa, y luego exclamó con entusiasmo y alzando la copa: "¡Honra y gloria á nuestro eminente artista!"

No bien se habían apagado los aplausos cuando ya estaba de pie el eminente artista. Profundo silencio. Él, con gran solemnidad, dirigió miradas vagas y profundas á los fiambres, á las luces, á las paredes, á las cabezas de los concurrentes,—y se detuvo un instante en la graciosa cabeza de Adela que, siempre aturdida, era en esos momentos presa de una risa loca provocada por no sé qué dicho ó travesura de un joven vecino suyo,—olfateó algunas melodías imperceptibles, tomó una

postura inspirada y, con voz grave y acento convencido, dijo que siempre había oído hablar de la hospitalaria tierra de Chile; pero que solamente cuando pisó por primera vez este hermoso país, pudo experimentar que cuanto se decía era muy cierto. Había viajado en muchos países; pero en ninguno como en Chile había hallado en tan alto punto la fraternidad artística. En ninguno como en Chile había encontrado esa sensibilidad instintiva para las producciones de "ese arte tan bello y sublime que se llama la música," según la feliz expresión de su honorable huésped. Su honorable huésped podía estar seguro de que conservaría eterno recuerdo de esta manifestación, que aceptaba y agradecía en nombre del arte. Y tanto más grata le era semejante manifestación, cuanto que provenía de un hombre que ocultaba, bajo una gran modestia, muy vastos conocimientos musicales unidos á la percepción más fina de las bellezas del arte.

Con esto concluyó el brindis. El honorable huésped, conmovido de veras, se levantó y fué á estrechar en silencio la mano del insigne artista. Momento solemne. El nivel moral de la reunión

subió muchos grados, y la sala se saturó de nobleza y elevación de sentimientos.

Aprovechando esta coyuntura, se levantó repentinamente un joven vecino mío. Este joven era diputado y ya había pronunciado su *maiden speech*, y cuatro discursos más, cada uno de los cuales pareció tan *maiden speech* como el primero porque eran pronunciados de tarde en tarde y en circunstancias adecuadas, resplandecía en ellos el candor virginal y la modestia y recato propios de las doncellas; todos parecían muy pulcros, cuidados y bonitos; los rasgos de oratoria estaban en su lugar, como lo manda la retórica, y no salían un momento de la serena región de los principios. Por consiguiente, los discursos eran escuchados y olvidados con gran benevolencia. Después de cada uno, el auditorio confirmaba unánimemente á ese joven por muy serio y estudioso, y seguía la discusión sin novedad.

Pues bien, este recomendable joven, desde que se sentó á la mesa, parecía muy absorto. Fijaba la vista con tenacidad extraordinaria en su servilleta, en el plato, en las botellas, en todo lo que tenía delante. Casi no comía y parece que le cos-

taba tragar. Al principio procuré moverle conversación; pero me contestó de malas ganas y desistí de mi intento. Con frecuencia sacaba disimuladamente un papelito misterioso que desenvolvía, envolvía, arrugaba y desarrugaba, y que sin embargo, miraba con grande indiferencia; luego murmuraba por lo bajo palabras extrañas.

Con gran sorpresa de sus vecinos, que nada sospechaban, se levanta el joven diputado. Con el entrecejo arrugado y modo meditativo contempló un momento el champaña que había en su copa, dirigió á uno y otro lado miradas penetradoras, y comenzó excusándose por la libertad que se tomaba de improvisar algunas palabras delante de tan selecta concurrencia. Dijo que, aun cuando era bien sabido que dedicaba su tiempo á la solución de los gravísimos problemas sociales, de los cuales, como nadie ignoraba, dependía la vida de las naciones, había guardado en su alma un rincón para el culto de la belleza. Estaba profundamente convencido de que la pintura con sus colores, la poesía con sus versos, la escultura con sus estatuas, y, sobre todo, la música con sus notas, contribuían en gran manera al solaz y entretenimiento de los individuos. Pero él creía más

todavía: creía que las bellas artes eran capaces de infundir cierto grado de cultura en el individuo, de lo cual resultaba que las bellas artes propendían al progreso social. Reconocía que, en nuestra nación, las artes de lo bello estaban en regular atraso; pero le halagaba la esperanza de que, mediante algunas leyes y decretos bien estudiados, se abrirían, tal vez en época no muy lejana, vastos horizontes al arte en nuestra amada patria. Sobre todo, después de haber oído las inspiradas é incomparables melodías de esta gloria del arte que teníamos el honor de festejar, había sentido más que nunca la imperiosa necesidad de presentar una moción legislativa en el sentido indicado, para que cuanto antes un soplo de inspiración viniese á hacer vibrar muchas liras que por ahora estaban mudas. Tan seguro estaba de que sus esfuerzos no serían infructuosos que, desde luego, se atrevía á brindar en honor del eminente pianista, como en honor de uno que, con sus mágicas melodías, había impulsado el progreso social mediante la regeneración artística.

Oímos este brindis con gran recogimiento y sin que nadie levantara la vista de su plato. Terminado que hubo, lo aplaudimos con discreción y

mesura, y bebimos concienzudamente nuestras copas. En seguida cada uno convino gravemente con su vecino en que ese joven era muy serio, estudioso y recomendable; y, olvidados incontinenti del progreso, la regeneración y de los problemas sociales, nos dedicamos á una cosa más importante que toda esa palabrería: á comer perdiz fiambre y bien sabrosa á la una de la mañana, y rociarla con buen vino blanco.

II

Vuelvo á don Miguel, á quien ya casi he perdido de vista.

Dije que este excelente caballero, desde el estrado de su experiencia, emitía juicios muy reposados y tranquilos sobre cualquiera materia que se le presentase; pero hay un punto que tiene la particularidad de bajarlo de su estrado de juez y ponerlo como parte: es la política.

Don Miguel es apasionado por la política. Cree que no existe esfera más noble donde mover el entendimiento, ni cosa más propia para ejercitarlo, que las ciencias sociales y políticas. Por lo demás, don Miguel las ignora primorosamente.

Cree, por otra parte, que no hay cosa más propia para ejercitar la habilidad práctica, para aguzar el ingenio, para distinguirse por todos respectos, que la política militante, y á ella dedica don Miguel gran parte de su tiempo. Sostiene que ante todo debemos ser hombres de partido, y que es obligación estricta de cada cual desempeñar con diligencia la parte que le cupiese. Es, pues, un propagador, un apóstol infatigable, y también, como suele suceder, un hablador infatigable. Temo encontrarlo en la calle, porque don Miguel es de aquellos individuos que lo paran á uno en la acera y lo tienen ahí media hora, explicándole cosas que uno ve tan claro como él ó convenciéndolo de teorías de que uno está tan convencido como él. Cuando desde lejos lo diviso en la calle y hemos de encontrarnos, tomo al punto un modo de andar apurado, miro con frecuencia el reloj, saco algún papel, lo desdoblo y lo vuelvo á guardar, de modo que, al enfrentar con él, me encuentra que voy atrasado á despachar diligencias muy importantes, ó á verme con algún individuo que ya debe de estar esperándome.

En noches pasadas estaba yo muy distraído mirando unos objetos que había en el escaparate

de una tienda, cuando sentí á mi lado la voz de don Miguel.

—¿En qué estás?—me dijo estrechándome la mano.

—En nada... mirando...—contesté algo desconcertado por la sorpresa.

—Andemos un poco, niño.

—Con mucho gusto, don Miguel.

Instintivamente miré mi reloj.

—¿Tienes qué hacer?—me preguntó.

—En diez minutos más... una reunión... estaba haciendo hora....

—Bien,—dijo don Miguel.—Alcanzamos á echar un párrafo. Voy á decirte algo que te agradará.

—En viniendo de usted...

—He visto en la mañana un artículo que has publicado en el diario, y me ha gustado; francamente, me ha gustado.

—Mil gracias,—murmuré ruborizándome como un niño de doce años á quien le están celebrando una acción loable. Delante de don Miguel y su experiencia, llego á mirarme como tierno adolescente.

—Me ha gustado, te lo repito,—continuó don

Miguel.—De veras celebro que los jóvenes dediquen una parte de su tiempo á las letras. Hallo muy conveniente que se acostumbren á escribir, que se acostumbren á soltar su estilo, que se ensayen escribiendo novelitas, articulitos y cositas literarias. Realmente es muy útil saber escribir. Más tarde se encuentran en el caso de redactar algún informe, de hacer la exposición de ciertos asuntos, de pronunciar algún discursito, de escribir cartas que deban meditarse y, si no tienen manejo del estilo, se verán muy embarazados, como, francamente, te confieso que he solido encontrarme yo. Por esto he sentido muchas veces no haber dedicado en mi juventud algunas horas á las letras. Tengo experiencia de estas cosas: te hablo por experiencia propia.

—Así es, así es,—dije yo, casi anonadado.

—Pero hay otra cosa mucho más importante, —prosiguió don Miguel.—Cada hombre, bien lo sabes, es un individuo que pertenece á la sociedad, porque la sociedad no es más que una reunión más ó menos numerosa de individuos. Esto me parece evidente,—agregó de improviso don Miguel, volviéndose de lleno hacia mí.

—En efecto, es evidente,—dije yo.

—Pues bien,—continuó don Miguel moviendo de alto abajo la cabeza con grande energía y dando con el revés de la mano derecha dos rápidos golpes en la palma de la izquierda,—pues bien, si convenimos en que el hombre es un ser eminentemente social, hemos de convenir también en que tiene para con la sociedad imprescindibles obligaciones, y una es la de contribuir al adelanto social por cuantos medios estén á su alcance. Ahora bien, pregunto yo:—aquí don Miguel se cruzó de brazos,—¿cuál es la mejor manera de contribuir al progreso social? Trabajar, respondo yo,—aquí don Miguel extendió los brazos,—porque el partido á que pertenecemos suba al poder, puesto que á los de abajo no nos dejan hacer nada. ¿Y cómo puedes contribuir tú al progreso social? pregunto yo,—aquí don Miguel se cruzó de brazos, mirándome con ceño.—Escribiendo sobre política, respondo yo,—aquí don Miguel extendió los brazos y miró apaciblemente la calle. —La política, niño, es lo que hay ahora: los tiempos son de lucha. Cree á un hombre de experiencia. Si puedes escribir, ¿en qué cosa más noble, útil y gloriosa puedes ejercitar tu habilidad que en trabajar por el triunfo de tu partido? Porque

supongo que cuando escribes esos artículos, ó novelitas ó pequeños asuntos de arte, no has de estar pensando en quedarte siempre en eso.

—¡Oh! no, sin duda alguna. No me haga, don Miguel, tan poco favor,—repuse con voz ahogada.—Escribo por entretenerme, por matar el tiempo, por adiestrarme para redactar informes, escribir cartas que deban meditarse, como usted dice muy bien.

—Eres un muchacho juicioso. ¿Ya es hora de irte?—preguntó al verme que consultaba el reloj y retardaba el paso.

—Ya es hora. Mucho siento...

—Bien,—repuso don Miguel.—No quiero detenerte más tiempo. Escribe sobre política. Los tiempos son de lucha. Por lo menos, piensa despacio en lo que te he hablado, y acuérdate de que soy hombre de experiencia.

Me despedí de don Miguel y me alejé rápidamente.

Después de torcer algunas esquinas y ponerme á salvo de nueva sorpresa, tomé una calle algo apartada, y, andando por ella á la ventura con trancos reposados, me puse á desahogar mentalmente mi cólera. Mi amor propio herido me ha-

bía puesto furioso. Estaba furioso con don Miguel, furioso con la política, furioso con los políticos. Mi primer desahogo consistió en hacerme una serie de preguntas vagas é incoherentes. ¿Qué significa esto? ¿Dónde estamos? ¿Es posible que en un pueblo civilizado...? ¿Quiénes son ellos para...? y otras así.

Luego recordé unos versos de Alfredo de Musset: en el día había hojeado un volumen de sus obras. Y dije muy indignado:

La politique, hèlas! voilà notre misère,
mes meilleurs ennemis me conseillent d'en faire.

Después añadí, meneando desdeñosamente la cabeza:

Je ne fais pas grand cas des hommes politiques.

Y, finalmente, dije con ironía reconcentrada y modo superior:

Je veux, quand on m' a lu, qu' on puisse me relire.

Y esto lo decía con toda sinceridad. Lo mejor que puede hacer un escritor para que no vuelvan á ocuparse en sus obras, es escribir siempre sobre política. Los artículos sobre política actual duran,

de ordinario, hasta la hora de almuerzo; si salen de lo común, pueden durar hasta la hora de almuerzo del día siguiente; pero, después, ¿quién se acuerda de ellos? Aun tiene visos de ridiculez que una persona esté leyendo periódicos de fecha atrasada, y, cuando se le sorprende en tal ocupación, necesita dar explicaciones.

Bien se comprende que á los redactores de periódicos convenga este olvido, porque si han conseguido dar golpe el día mismo de la publicación, perderían el crédito ganado si el público volviese á leer el artículo algunos días después: entonces el lector ha de sentir lo mismo que si recorriese, á la luz del sol, un escenario sin gente. Tanto es así, que á veces los redactores suelen abusar de ese inmediato olvido que entierra sus obras. Muchos habrán observado que, en vísperas de algún acontecimiento político, no hay redactor que no presuma de muy zahorí, y diga con grande aplomo que va á resultar tal y tal cosa. Resulta, por regla general, una cosa muy distinta. ¿Da excusas el redactor? Ni por pienso. Cuando le toca comentar el suceso, comienza con modo imperturbable: "Sucedió lo que habíamos previsto en uno de nuestros números anteriores." El público lee

esto y piensa encogiéndose de hombros: «Así habrá sido.»

Pero estoy divagando.

Persistía mi encono contra don Miguel, y yo me iba volviendo injusto. Lo que hago en tales casos es dejar las personas y tomar la cosa, y me puse á pensar seriamente en la importancia propia de la política y de las letras.

III

Hablemos claro y en confianza.

Ha de reconocerse que aquí son numerosos los políticos que piensan como don Miguel, y que, como él, no hallan términos bastante pomposos, enérgicos ó absolutos para calificar las obras de la política y aumentar su importancia; y que, como él, tratan á las letras y á las artes como tratan á los niños: las nombran con diminutivo, doblan el cuerpo, les hacen un cariño, y, en seguida, se enderezan para seguir tratando de la gran política. Y si manifiestan verdadero interés por ellas, obran á impulsos de miras ulteriores: el negocio está en aprovechar en beneficio de tal ó

cual partido las aptitudes que en el cultivo de las artes y letras se vayan descubriendo.

Ahora bien, como estos caballeros son en su mayor parte gente respetable, influyente y holgada (cualidades que equivalen á argumentos), resulta que sus opiniones forman atmósfera. El mal se aumenta si contamos á esa cantidad de individuos ante quienes la *struggle for life* se presenta en la forma de la lucha política; y sabido es que el primer paso en la lucha política consiste en captar la voluntad de los políticos, y aceptar de una manera inconcusa cuanto piensen ó digan.

Esta preponderancia de la política da justo motivo de queja á las artes y á las letras, (á estas últimas sobre todo); y ellas bien pueden decir que tal preponderancia manifiesta, más que otra cosa, resabios de un criterio apocado y provinciano.

En pueblos de provincia tal vez podrá uno sorprender á su auditorio si dice que tal escritor ó tal pintor realista no tiene opiniones monárquicas; pero allí le darán cuenta menuda de las notas del gobernador ó del intendente, de los candidatos en candelero, de los proyectos de reforma presentados á las cámaras, de los trajines de los

jefes de partido, de las palabras pronunciadas por tal político estando de sobremesa, de lo que piensa el presidente y de lo que no piensa el ministro. Hallábame cierta vez en un lugar de provincia en compañía de algunas personas de ese pueblo. Hablábamos, naturalmente, sobre política. Por entonces se trataba de averiguar si cierta moción de un partido tenía ó no apurado al gobierno, y uno de los presentes, que pocos días antes había estado en la capital, dió golpe, refiriendo, con humos de gran político, que había visto al ministro de lo Interior en un coche de plaza y que el cochero menudeaba latigazos á los caballos que iban á trote largo. Este dato luminoso confirmó en el auditorio la opinión de que al gobierno lo tenían en grave aprieto.

Yo, por cierto, ni por un momento pongo en duda la obligación moral que todos tenemos de trabajar en pro del progreso de nuestra patria, en pro de aquellas ideas cuya realización ha de ocasionar ese progreso, en pro del partido cuya elevación al poder ha de ser el triunfo de esas ideas; pero, por lo mismo que ésta es obligación general y moral, ha de amoldarse á las condiciones particulares de cada individuo, es decir, que la ma-

nera y forma en que ha de cumplirse esta obligación no puede ser una misma para todos, puesto que Dios ha dotado á cada uno de inclinaciones y aptitudes especiales. Pero es preciso confesar que nuestros políticos son demasiado exigentes al pedir á todos que cumplan esta obligación como ellos lo hacen. Los sacerdotes no son tan exigentes. Los sacerdotes nos predican que es obligación nuestra (y la más importante de todas, sin excepción alguna), trabajar por la gloria de Dios y la salvación de nuestras almas; pero no exigen que todo el mundo se meta fraile ó misionero, que los escritores se dediquen á componer obras teológicas ó místicas, que lo religioso impere en las artes: dejan que cada uno siga su vocación especial, y lo alientan para que abrace el estado y la carrera á la cual Dios lo ha inclinado; que en cumpliendo con las particulares obligaciones de ese estado y carrera y en enderezando á Dios sus actos, irá por el buen camino y ganará para su alma y para la gloria de Dios.

Pero los políticos nos dicen: los tiempos son de lucha. Esto me hace gracia. Yo querría saber qué tiempos no son de lucha para ellos. Si están abajo, los tiempos son de lucha por subir. Si

están arriba, los tiempos son de lucha por quedarse allá. Ni un momento hay de reposo: siempre trabajan con incansable ahínco, unas veces á cara descubierta, otras á cara solapada. Y tanto repiten que los tiempos son de lucha que, cuando son verdaderamente tales, la gente todavía duda si se lo dicen de veras, hasta que siente los resultados, y cuando ya es tarde para remediar el mal. Por lo demás, bien sabemos todos que, precisamente en épocas de persecución, calla la política y habla el patriotismo y la dignidad del hombre.

Como los políticos conocen que muchos individuos se resisten á creer que las luchas de la política son tan nobles y levantadas como les dicen, toman para con ellos otro aspecto: un aspecto de gente estudiosa y meditabunda, se arriman á la ciencia social, hablan de la grande importancia que tiene el estudio de las atribuciones del Estado y del individuo, plantean problemas sociales é invitan á la gente de buena voluntad para que, cuanto antes, se dedique á tan graves asuntos.

Todo está muy bien; pero abrigo á este respecto alguna dudas que, lo confieso desde luego, ni por asomos tienen base científica, sino que son

dudas sugeridas por la simple observación de algunos hechos.

Así, me figuro yo que esta ciencia social no ha de ser muy útil, porque los encargados de ponerla en práctica no se ocupan gran cosa en ella. Unos, como don Miguel, la ignoran por completo, y no son por eso menos políticos. Otros la cultivan *en amateurs*, es decir, leen de cuando en cuando alguna obra de ésas; y mientras la están leyendo, se entusiasman, dicen que es cosa de las más interesantes, la citan á cada paso, la explican á sus amigos, y dos semanas después de leída, no se acuerdan más de ella, y no son por eso menos políticos.

Por otra parte, se nota que los hombres que cultivan esa ciencia, permanecen alejados de la lucha política, y cuando alguno de ellos logra subir al mando, no pasa mucho sin que todo lo eche á perder con su afán de implantar teorías: motivo más que suficiente para que de allí á poco lo manden con su ciencia á otra parte.

También podemos observar que, para lo más que sirven estos principios científicos, es para dar aspecto imparcial y progresista á mociones que, en la mayor parte de los casos, tienen su origen

en transacciones, intrigas ó intereses más ó menos particulares.

Recuerdo que, andando una vez con un diputado amigo mío, se nos juntó uno de sus colegas que andaba en su busca, y comenzó luego á urgirlo para que lo apoyase en un proyecto de ley que iba á presentar en la sesión próxima. Mi amigo se mostró indeciso, porque, según manifestó, nada le iba ni le venía con el tal proyecto. Su colega le hizo ver entonces cómo era que ese proyecto iba á menoscabar la influencia del gobierno, y que siendo ambos diputados de oposición, hallarían en todo caso conveniencia en que el proyecto fuese aprobado. Comprometióse, por fin, mi amigo, en cambio de otro compromiso que arrancó al autor del proyecto: me parece que fué asunto de darle el voto para una pensión de gracia en favor de una parienta de mi amigo.

Con interés busqué los discursos en la reseña de la sesión.

El autor del proyecto comenzó diciendo que, al presentarlo, no había pensado ni por un momento en hacer obra de partido ni atacar al gobierno, sino que se había inspirado en las necesi-

dades de su patria, y en los principios de la ciencia. Habló, en seguida, de las naciones civilizadas, de lo que pasaba en las otras partes del mundo, nombró á algunos publicistas como á gente conocida, y, concretándose, por último, á su caso, adujo en favor de la moción un pequeño argumento muy flaco; pero le dió veinticinco vueltas de modo que el discurso ocupaba más de tres columnas del periódico.

Después pidió la palabra mi amigo, y con gran sinceridad confesó que no había pensado tomar parte en el debate; pero, al oír al honorable diputado, se había convencido de que se trataba de un problema social de la mayor importancia, acerca del cual los publicistas tenían opiniones bien definidas que favorecían la moción presentada, y aseguró que él iba á usar de la palabra nada más que por ser fiel á sus principios científicos. Expuso de la manera más confusa, embrollada y vaga, cuáles eran estas opiniones bien definidas, y, á continuación, hizo una pequeña excursión histórica á grandes trancos. Yo sospeché que había aprendido de memoria el índice de alguna obra histórico-política. Concretándose, por último, á su caso, adujo en favor de la moción un argu-

mento más flaco que el que ofreció el autor de ella, y, como no era tan hablador, sólo consiguió darle diez vueltas, de modo que el discurso cupo en dos columnas.

El Ministro comprendió, sin duda alguna, la gran cantidad de ciencia que andaba en todo esto, porque, en su contestación, dijo que reconocía el ánimo levantado y sereno de los dos honorables, y que bien veía que en el proyecto se ocultaba un problema de gran trascendencia; pero, por lo grave del caso y por tener él también principios científicos particulares, confirmados por la opinión de publicistas muy eminentes, no creía llegado el caso de que se aceptase la reforma propuesta. No especificó el Ministro cuáles eran sus principios científicos particulares, ni siquiera nombró los publicistas que los apoyaban; pero lo hizo en obsequio de la brevedad del debate. Como el Ministro no tenía para qué hablar mucho, no dió un paseo por Europa ni por la historia, sino que simplemente dió cinco vueltas á la razón de que no era oportuno el proyecto, y el discurso cupo en media columna.

La mayoría inmediatamente comprendió á su vez que los principios científicos estaban á favor

del Ministro, y, obedeciendo cada individuo de ella á sus principios científicos particulares, votaron todos con el Ministro y lo que discurrieron cupo en un renglón.

IV

La ciencia política y social no sólo me sugiere dudas respecto á su utilidad, sino también en cuanto á la firmeza de su base.

Me apresuro á decir que he leído algunas obras de publicistas y estadistas eminentes, y confieso que me entretienen.

Los aprendices de publicista, de puro profundizadores, se vuelven abstractos, metafísicos, embrollados y pedantes además. No faltan en sus lucubraciones la media página de citas, los extractos por todas partes y los plagios sinceros. Plagio sincero es el que cometen ciertos aficionados de buena voluntad que muy seriamente se imaginan que están discurriendo por cuenta propia, cuando no hacen sino transcribir de alguna manera lo que hace poco han estado leyendo.

Pero los maestros exponen sus teorías con gran claridad, son amenos y realmente interesan. Al

leerlos, siente uno ese goce particular que ocasiona el ver expuestas con orden, claridad y método, cosas que uno ya sabía ó que cree que sabía. La ciencia que puede ofrecer y ofrece á menudo este goce particular en su máximum de intensidad, es la económía política.

Sobre todo, interesan de un modo más general las obras que tratan de las atribuciones del Estado y del individuo. Tome una de ellas quien no esté predispuesto en favor de tal ó cual teoría, y hallará, de ordinario, que lo que le dicen es muy racional y sensato; pero, si examina el punto de apoyo, tal vez no lo encuentre tan firme y bien plantado como á primera vista parece.

En efecto, me imagino yo que estos sabios cogen al Estado y al individuo como si fuesen dos objetos manuales, los colocan en su mesa y los rodean de volúmenes de estadística. Después de mucho meditar y contemplarlos, sacan una rebanada al objeto Estado y se la acomodan al objeto individuo; luego sacan una rebanada al objeto individuo y se la acomodan al objeto Estado; y repiten de diversas maneras la operación y hacen distintas combinaciones, todo con sencillez y facilidad admirables, y grande acopio de raciocinio

y buen juicio. Comprueban sus operaciones con la estadística, en cuyas cifras andan los millones como las unidades en cualquiera otra especie de cuentas; de paso van resolviéndose como por ensalmo los famosos problemas sociales, y queda el negocio en punto de llegar y hacer.

Pero es el caso que estos sabios no cuentan con la huéspeda, y la huéspeda es aquí el hombre con sus pasiones y el pueblo con sus veleidades,—el pueblo, entidad con pasiones propias y especiales, entidad absorbente, en la cual el hombre pierde su individualidad, y se convierte en simple miembro obediente á una voluntad cuyo origen y residencia no pueden determinarse, porque están en todos y en ninguno. Y la huéspeda se encarga de revolver el tablero de tal modo que, cuando uno se pone á observar lo que ve para experimentar la verdad de las teorías políticas, exclama sin quererlo: ¿qué diablos es esto? Y piensa confuso y amostazado en la manera tan clara, racional y practicable, como veía las cosas en el libro. Mientras no parta de un conocimiento seguro del hombre y del pueblo, me parece que á la ciencia política y social le faltará un pie y las dos manos.

Lo que me hace pensar que no andaré muy equivocado es que los verdaderos políticos, aquellos que todos reconocen como tales, no han sido los que más han profundizado la ciencia, ni los que más han procurado poner en práctica las teorías científicas, sino los que han sido dotados de gran penetración para conocer á los hombres, de tacto y tino superior para servirse de ellos y de sus pasiones; los que han sabido conocer á su pueblo y prevenir sus veleidades; los que han sido bastante astutos para ceder en tiempo oportuno y en tiempo oportuno cobrar con ganancia lo cedido; los que han podido percibir, en ese revuelto mar de intereses encontrados, las verdaderas aspiraciones de la mayoría, confusas para los mismos que la componen, y enderezar, según ellas, el rumbo de la nave.

Los publicistas son como los que pretenden dar dirección á los globos. Estos verifican sus experimentos en una atmósfera más ó menos normal y cuyas condiciones pueden determinarse; pero no hacen más que soltar el globo y se encuentran en corrientes de aire cuya densidad, dirección, velocidad, les desconciertan la maquinaria, de modo que de directores se convierten

en dirigidos, y, antes de verse llevados á donde no quisieran ir, se apresuran á tomar tierra por ahí en la vecindad. Sin embargo, como no debemos desconfiar de los descubrimientos del ingenio humano, quizás llegue un día en que el hombre dirija los globos y en que los publicistas den reglas seguras para dirigir á los pueblos. Mientras tanto, puede creerse que están ocupados en fabricar jaulas de maravillosa prolijidad, para un pájaro que todavía vuela por los aires muy á su gusto.

Pero nos dicen: ahí está la estadística. De veras: ahí está la estadística. Desgraciadamente, uno ve que la estadística lleva cuenta de todo para todas las aficiones y opiniones. Teorías contrarias unas y otras aparecen comprobadas con la estadística; y tal hecho demostrado por la estadística puede servir de base á teorías contrarias, interpretándolo cada uno á su modo.

Viene á ser esto como las cuentas que llevan los médicos inventores. Un médico descubre un remedio ó tratamiento especial, y comprueba su virtud con sesenta casos, y cita la nacionalidad, la ciudad y el número de la casa de los sujetos. Otro médico descubre para la misma enfermedad un tratamiento contrario al otro, y ofrece también

sesenta casos que lo favorecen. Otro médico halla que sus dos colegas son gente de regular ignorancia, recomienda la vuelta al antiguo método de curación, y ofrece sesenta víctimas de la ciencia de sus honorables colegas.

Respecto á los problemas sociales se me ocurre una cosa. De ellos, de su solución, como lo dijo el joven diputado de los *maiden speeches*, dependen la vida de las naciones, el progreso aquí, la estabilidad allí, y una porción de cosas. Cada publicista los plantea y resuelve como á él le parece. Uno escribe un libro para resolver un problema; llega otro y, en dos páginas, le prueba que la solución es ridícula. Uno plantea y resuelve un problema en dos páginas, porque encuentra la cosa clara y que no da materia para más disquisiciones; llega otro y en un libro le prueba que la cosa es de las más embrolladas, y que las disquisiciones hechas no alcanzan ni para comenzar. De todo lo cual se deduce que nunca puede uno estar seguro de que los tales problemas están resueltos ya ó lo estén algún día, á menos que se resuelvan por sí solos.

Mientras tanto, uno ve con sus ojos que las naciones viven como pueden y que casi todas

progresan. ¿Y cómo es esto? Si hubiéramos de creer á estos problemáticos sabios, tendríamos que sacar la conclusión de que las naciones ó no han nacido, ó están muertas, ó están aletargadas, ó están en una especie de limbo esperando noticia cierta de la solución de esos gravísimos y vitales problemas.

Delante de tanta confusión, de tantas contradicciones, uno se da al escepticismo y repite de buena gana: *il mondo va da se;* y se siente tentado á creer que así ha ido antes del abate Galiani, que dijo aquellas palabras cuando todavía los publicistas no eran muy abundantes, y que así va ahora, cuando los publicistas y estadistas pululan por todas partes y llenan con sus lucubraciones las páginas de las revistas, las columnas de los periódicos y los estantes de las librerías. Donde pupulan muchos es en Francia. Pues bien, estos sabios que no pueden concebir que el mundo *va da se*, están contestes en afirmar que ahora, en sus barbas, la Francia *va da se*, y desolados se preguntan todos los días: *Où allons nous?* La misma pregunta deben de hacerse los mecánicos del globo con dirección, cuando se encuentran en las alturas.

V

Lo que ciega á los políticos para apreciar su propia importancia es el poder, porque todos son más ó menos poderosos, en acto los que están arriba y en potencia los de abajo. Son como cierros ricos que se creen muy importantes, siendo así que lo importante es su dinero. Uno de estos ricos empobrecido y un político retirado á la vida privada, pueden conversar tranquilamente y comunicarse sus cuitas sin temor de que nadie vaya á perturbarlos en la soledad de su retiro.

El verdadero fundamento de la importancia de los políticos, está en que asumen la representación de una parte considerable de sus conciudadanos. Quíteseles esta representación y valdrán poco ó nada. Por esto, la última expresión de la política es una sola palabra: el voto. ¿Se perdió el voto? Perdido queda el político.

He hecho las observaciones anteriores para llamar la atención al punto siguiente: que en la importancia de los políticos hay mucho de ajeno y prestado, mientras que la importancia que pueden tener los literatos y artistas es absolutamente pro-

pia: que sea ó no merecida, es asunto aparte. Cualquier ciudadano que, con su voto ó de otra suerte, apoya á un político, puede decir con justicia que ese político le debe una parte, por mínima que parezca, de lo que es; pero nadie puede decir lo propio á un literato ó artista. Los aplausos ó el apoyo que á éste se tributan, son un simple reconocimiento de méritos propios y personalísimos; mientras que los aplausos y el apoyo dados á un político significan que ha desempeñado bien su cometido, que ha expresado ó realizado debidamente las ideas, los aspiraciones que tiene en común con una parte de sus conciudadanos. El poeta y el artista procuran manifestar su individualidad, su propia manera de ver ó imaginar; el político procura representar, en cierto orden, al mayor número de personas que sea posible conseguir. Cuanto menor sea este número, tanto menor será su valor como político; y si á nadie representa, será un teórico, un pensador, un utopista, lo que se quiera, menos un político.

De esto se deduce que las obras de los políticos son de suyo transitorias, puesto que representan los esfuerzos particulares, en el orden político, de ciertos y determinados hombres, de cierta y de-

terminada época. Pasan esos hombres, pasa esa época, los esfuerzos cambian de dirección ó de móvil y se acomodan á nuevas circunstancias, y la obra del político se muda, se borra, desaparece. No pasa esto con las obras de ingenio: pasan y se transmiten de generación en generación, intactas y puras, como salieron de manos de su autor. Aquéllas interesan á ciertos hombres, á cierta época; éstas interesan á todos los hombres, á todas las épocas porque muestran al hombre mismo y á lo que siempre el hombre ama: la belleza.

Si los políticos quieren la inmortalidad para ellos y sus obras, no podrán conseguirla sino por medio de las letras. ¿Qué vestigio queda ahora de las guerras de la Grecia con Filipo ó de las ambiciones de Catilina? Ninguno queda. Y, sin embargo, los nombres de Demóstenes y de Cicerón y sus empresas nos son familiares desde la infancia ¿Por qué? Puramente por los méritos literarios de esos insignes oradores. ¿Qué ha salvado de eterno olvido los fastos de Roma, y las hazañas de sus héroes, capitanes y repúblicos? La pluma de sus grandes historiadores. ¿Por qué los nombres de Pericles, Augusto, León X, Luis XIV, brillan con una misma gloria ante todo el mundo? Porque

reflejan en sí los resplandores de las lumbreras literarias y artísticas de su tiempo.

Parece, pues, indudable que, si en el templo de la política está colgada la llave del tesoro nacional, en el templo de las artes y de las letras está colgada la llave de la inmortalidad. Y no veo por qué motivo los que procuran coger la primera han de mirar en menos ó compasivamente á los que trabajan por coger la última.

En vez de distraer á los otros en sus pacíficas tareas, obrarían más bien nuestros políticos si los acompañaran cada vez que pudieran. Las letras son para el político gran fuente de paz, de consuelo y ennoblecimiento. Ningún descanso hay más propio que el cultivo de las artes y de las letras para las tareas del hombre público, para esa lucha diaria, constante, con intereses y pasiones de infinita especie. Así me figuro que á artífice ocupado en elaborar en su gabinete piezas diminutas, ningún descanso le vendrá más bien que contemplar un horizonte vasto y tranquilo. Nuestros políticos con gran fervor nos ponen de ejemplo á los ingleses, sin perjuicio de no pasar más adelante, y no poner los ejemplos en práctica. Pues bien, los políticos ingleses han sido particu-

larmente aficionados á las letras y á las artes: muchos de ellos han adquirido gran reputación como escritores.

Smiles, en su apreciable obra *Character*, ofrece numerosos ejemplos de esto: cita á casi todos los políticos ingleses. Nos presenta á Pitt y á Canning examinando atentamente, después de una comida, la obra de un antiguo autor griego, en un rincón de la sala, mientras los demás invitados conversaban en grupos dispersos. De Gladstone se refiere, que en cierto condado, esperaba el resultado de la elección traduciendo una obra para la prensa. Cualquiera que recorra los estantes de una librería, podrá decir si lord Beaconsfield sería hombre que se tomara la libertad de aconsejar á un novelista que aprovechara más bien su tiempo.

Si las letras son gran beneficio para los políticos, la política es muy dañosa para los literatos; generalmente es fatal para los que dan los primeros pasos en esta carrera. Y el daño principal puede resumirse en esto: que descuidan la concepción desinteresada de un ideal de belleza y el camino de la gloria, para agradar al vulgo y seguir el sendero de la popularidad. El tiempo que

debían dedicar al estudio, al recogimiento, á la contemplación interior, lo ocupan en prestar atento oído á los mil díceres y opiniones que corren sobre los actos políticos.

Como tienen la imaginación viva, pronto pierden la serenidad, se apasionan, se vuelven hirientes é injustos. Luego se acostumbran á descuidar el estilo, á sacrificarlo todo á una oportunidad efímera, á buscar los grandes golpes, á emplear frases estereotipadas, á diluir las ideas. Estos peligros no arrastrarán mucho á escritores ya formados; pero aun ellos, cuando entran en la lucha, pierden los estribos en los primeros encuentros, se vuelven irritables y agresivos en la polémica, y pedantes, autoritarios y ampulosos cuando tratan á fondo puntos políticos. Lo que consiguen es engendrar odios, ponerse muchas veces en ridículo, impedir que el público los juzgue imparcialmente, y amargar con decepciones la tranquilidad de su existencia.

Si los políticos en todo quieren hacer obra de partido, reflexionen que seguramente harán más obra de partido allanando el camino y estimulando sin miras ulteriores á los escritores y artistas que piensan como ellos, que no procurando

atraerlos á las luchas políticas. Si para esto no han sido llamados, serán malos literatos y malos políticos. Facilitándoles el estudio y perfeccionamiento de los géneros que cultivan, podrán por lo menos dar honra á su partido, lo cual es algo cuando hay tantos colectores de votos é intrigantes que lo deshonran. Y esto sin contar que el artista y escritor han de reflejar de algún modo, aun cuando en ello no piensen, sus ideas políticas, religiosas y sociales. Punto es éste al cual M. Taine ha dado grande evidencia. De ahí resulta que el escritor y el artista, aun en sus fantasías mas extravagantes, contribuyen de una manera eficaz, bien que imperceptible y latente, á la difusión de sus ideas en lo que tienen de esencial y duradero.

Pero todavía somos provincianos en la república de la civilización, y pasarán años antes que nuestros políticos dejen de andar con tanto orgullo, y de creer que son ellos los únicos depositarios de la virtud generativa del progreso y la prosperidad de su patria.

28 de octubre de 1888.

LA PROTECCIÓN

Á LOS ARTISTAS

Las críticas literarias ó artísticas, y aun las gacetillas que dan cuenta de alguna obra de arte, se quejan ordinariamente de que aquí se publica poco, y eso, malito. No señalan con claridad las causas de tal estado; pero se da á entender que si el público no fuera tan indiferente para todo lo que es arte ó letras, ó si el gobierno supliera de algún modo esta indiferencia del público, al parecer incorregible, andarían las cosas de otra manera, y no tardaríamos en tener teatro nacional, arte nacional y letras nacionales, todo en un estado muy floreciente, que ocasionaría envidia á

las repúblicas vecinas y nos llevaría viento en popa á un brillantísimo período literario y artístico. En una palabra, se cree comunmente que la falta de protección á los autores es la causa principal de que aquí no se publique mucho y bueno. La protección ha de ser, por lo que dicen, el remedio de nuestra esterilidad, el riego ó el rocío celestial que ha de fecundar precisamente la parte donde caiga.

Los que más creen en estos maravillosos resultados de la protección son los artistas mismos, y los mediocres ó malos primero que nadie. Dicen con la mayor sinceridad: ¿Cómo podremos dedicarnos al género que cultivamos, cómo podremos perfeccionar nuestros conocimientos, refinar nuestro gusto, ahondar los asuntos, si el público no compra y lee nuestras obras y no nos pone en condición holgada? Para vivir tenemos que dedicarnos á otras ocupaciones y negocios, y dar al arte ó á las letras ratos perdidos ó robados al descanso.

He aquí, al parecer, observaciones muy juiciosas; pero no parece menos juicioso lo que dice el público, que es esto: ¿Por qué habíamos de gastar en obras mediocres ó malas? ¿No sería esto fo-

mentar el mal gusto y dar reputación á individuos que no la merecen? Si todos conviniésemos en proteger á los autores, sin considerar el mérito de lo que llevan publicado, sino atendiendo á darles holganza para que perfeccionen sus respectivos géneros, ¿qué sucedería? No hay necesidad de pensar la respuesta. Sucedería que los autores seguirían dándonos obras como las que hasta aquí nos han dado, porque pensarían que el público las aceptaba y aplaudía como buenas y muy de su gusto, puesto que las compraba.

Tenemos, pues, que los artistas dicen: "Vengan los Mecenas y saldrán los Horacios." Y el público dice: "Salgan primero los Horacios y ya vendrán los Mecenas, porque bien podría acontecer que éstos vinieran y se llevaran chasco, por no descubrir Horacio alguno ni cosa parecida."

¿Cuál de los dos, el público ó el autor, habla con razón? Esto se deducirá del presente estudio. Voy á ver modo de poner en claro la influencia que pueda tener la protección ya sea de parte del público, del gobierno ó de algún particular, en la fecundidad de los artistas y en la bondad de sus producciones.

I

Me parece que la mejor manera de apreciar la influencia que pueda tener la protección en los artistas, es observar cómo producen.

El artista, mientras no tiene entre manos una obra que convenga al carácter de su ingenio, no está tranquilo. Siente que en su interior se remueve la facultad creadora, siente que ella busca algún objeto en que ejercitarse, un horizonte donde extenderse. El artista piensa, inquiere, medita, excita su imaginación, divaga horas enteras. En las obras que produce en tal estado, el juicio, el buen gusto, los procedimientos adquiridos por la observación ó el estudio, harán todo el gasto; pero la facultad creadora permanece inactiva y agitada: no obedece á la voluntad, ni el raciocinio la despierta. Esas obras podrán ser más ó menos correctas; pero carecerán de originalidad, de vida y carácter propios.

Si el artista es fecundo, durará poco en ese estado; si no lo es, llegará hasta desesperar de su vocación.

De pronto, (quizás cuando menos lo piense ó lo

espera, quizás después de mucho meditar,) un espectáculo de la naturaleza ó del arte, una escena de la vida, un recuerdo, una frase oída en la conversación, impresionan al artista de un modo especialísimo: la fantasía parece que ha roto un velo, y descubriendo un carácter especial en cierto objeto, transforma el objeto de modo que todo él sea la expresión de ese carácter, y el cuadro, la composición poética, se presentan á los ojos del artista como visión deslumbradora.

Pero esta visión suele ser muy fugaz. Lo que al principio parecía tan claro se oscurece, los contornos que se presentaron tan nítidos en un momento de intuición se borran, los rasgos característicos se pierden en detalles inútiles, la fantasía, como cansada de su primer esfuerzo, se adormece; pero lo que no se borra es la impresión del artista. Lejos de borrarse, se ahonda. Aquel espectáculo de la naturaleza, aquella escena de la vida, objetos que, por haber ocasionado la impresión artística, parece que debían de ser su expresión sensible más adecuada, resultan insuficientes, y el artista tiene que buscar y escoger, entre objetos de la misma especie, aquellas partes ó cualidades que le convengan; las armoniza y for-

ma con ellas un nuevo objeto que refleje la impresión con toda fuerza y plenitud.

La impresión artística es el germen, el alma y la vida de la obra, el lazo que unifica las diversas partes de que se compone; en una palabra, es lo que llamamos: «la inspiración.»

Los artistas, que son comunmente gente vanidosa y aficionada al aparato misterioso, dejan de buena gana que el vulgo crea que algún Dios les da las cosas hechas, de modo que no tienen más trabajo que el de manejar la pluma ó el pincel; pero esto no pasa así. Tal vez en asuntos de poco momento, y eso en muy raras ocasiones, podrá el artista, junto con sentir la impresión, hallar la expresión sensible, que, una vez hallada, trae fácilmente los signos exteriores, es decir, las palabras, las notas ó el colorido; pero, en asuntos profundos y universales, es dificilísimo que tal cosa suceda.

Las improvisaciones en arte, de ordinario y casi siempre nada valen, no tienen más mérito que el de la oportunidad: todas vienen á parar en simples agudezas, en una aplicación más ó menos oportuna de procedimientos ya conocidos por el artista. Hay que desconfiar mucho de esas

noticias que nos suelen dar de que tal autor compuso tal obra notable de un golpe, en un rato, en circunstancias inadecuadas. Dejando naturalmente una parte para los distintos grados de fecundidad y facilidad de expresión que tengan los ingenios, siempre puede presumirse que ya habían rumiado antes el asunto. Los artistas tienen la particularidad de estar realmente absortos y en acecho de lo que pueda convenir á su obra, aun cuando parecen divertidos y atentos á otras cosas. Están siempre trabajando, muchas veces instintivamente y sin darse cuenta. Llegado el tiempo, la obra cae como un fruto maduro, y ya al artista sólo queda la labor de buscar los signos que la manifiesten exteriormente y presentarla bien, de una manera agradable, que dé más atractivos á sus méritos propios. Este último trabajo es el único que el público puede descubrir; pero no el otro.

La impresión es espontánea; pero, como digo, hallar la expresión sensible es lo penoso y largo; es un trabajo ímprobo, constante, solitario; es eso lo que ocasiona aquellos humores terribles ó extraños de los artistas, y hay razón para disculpárselos. Quizás, en ocasiones, desistirían de la

comenzada tarea, si Dios no les infundiera cierta fe en el buen éxito de su trabajo, si no sintiesen cierta necesidad interior de comunicar su impresión á los demás, si no sintiesen el estro, el aguijón, si no sintiesen también el constante estímulo de la gloria, estímulo que jamás desampara al artista mientras siente fuerzas para crear, y que no amenguan ni abaten los desengaños de la vida.

Este trabajo ha de ser tanto más difícil cuanto más honda sea la inspiración. No hay obra humana cuya inspiración sea más profunda y vigorosa que la de la *Divina Comedia.* Casi parece el fruto de una alucinación constante. Uno cree que el poeta miraba mentalmente y escribía, y que sólo se detendría en la versificación, en escoger las palabras. Pero esto sí que es tanto más fácil cuanto mayor es el genio. Al verdadero artista las palabras, los signos se le ofrecen como naturalmente; si la lengua es pobre, el poeta crea términos, como Dante. En esta parte, el artista padecerá más bien por embarazo en la elección. Á un autor original, más le cuesta traducir que escribir sus obras. El gran trabajo del Dante debió de ser la manifestación sensible de su ins-

piración gigantesca, y á él se refería, sin duda alguna, cuando dijo:

. . . . . *il poema sacro,*
Al quale ha posto mano e cielo e terra
SI CHE M'HA FATTO PER PIÚ ANNI MACRO (1)

Los verdaderos ingenios no tienen inconveniente en hacer estas confesiones (2). Los poetas mediocres, por su parte, tienen á gloria decir que han escrito sus poesías en ratos de ocio, entre dos bostezos; y, en verdad, lo único que consiguen es hacer bostezar al ocioso que los lee. La verdad es que dichos autores se imaginan que el público va á exclamar muy contento: ¡Hombre! ¡Tenemos un Byron!

Hemos visto que en la generación de la obra

(1) *Paradiso*, cant. XXV.

(2) Hé aquí una del fecundo Dickens, en *David Copperfield*, cap. LXII: «Mi tía, dando una ojeada á los papeles esparcidos en mi mesa, dijo:—¡Ah, niño! ¡Pasas aquí muchas horas! Cuando solía leer libros, nunca sospeché lo que habría costado escribirlos.—Á veces, repliqué, sólo leerlos es cosa ya bastante pesada. Y en cuanto al trabajo de escribir, tiene, tía, sus atractivos.—¡Ah ¡Bien lo veo! dijo mi tía. La ambición, el deseo de verse aplaudido, la simpatía...»

de arte entran tres circunstancias: la impresión artística ó la percepción de un carácter esencial ó importante de un objeto, lo cual es espontáneo; su expresión sensible, que se consigue en un período más ó menos laborioso, á veces sin que el artista lo note en parte, y en el cual entra más por necesidad interior y por ciertos estímulos de los cuales no puede librarse, que por voluntad propia; y, finalmente, la manifestación exterior, que viene de por sí y sin mayor esfuerzo.

Es el mismo caso de la generación animal, que comprende: la concepción, momento de goce; la gestación, período laborioso y que ocasiona humores terribles y extraños; y el parto, cosa corta y que viene á su tiempo. Y así es término propio y castizo el de "parto", aplicado á la producción del ingenio declarada ó dada á luz.

Examinemos ahora qué influencia tiene la protección en la generación de la obra de arte; y, al tomar en cuenta lo que dicen esos artistas que achacan á la falta de protección su propia esterilidad y el raquitismo de sus producciones, no se olvide que ellos, naturalmente, han de culpar á todo lo creado primero que confesar que el generador estaba malucho.

II

La protección á los artistas (según ellos mismos la entienden, y hemos de creerlos porque son los interesados) consiste en dos puntos: en asegurarles una vida holgada, de manera que puedan dedicarse á componer ó á imaginar, sin que otros cuidados vengan á distraerlos; y en que el público no reciba con indiferencia sus obras.

Hay también otro punto que los artistas comprenden en la protección, aun cuando no lo confiesan, y es el aplauso constante.

Cualquier artista asegura á quien le toca el punto, que prefiere las críticas más acerbas á la indiferencia; pero es difícil creer que hablen con sinceridad. Lo que siente un artista, cuando encuentra indiferencia en el público, es despecho, desprecio, se encoge de hombros, tuerce el gesto, levanta la frente con modo olímpico; pero delante de una crítica acerba se sorprende, pierde el tino, se irrita, sale de quicio, se pone furioso. Esto es lo que generalmente se observa en los inferiores y en los superiores, y ahí están las biografías íntimas que lo prueban hasta causar la sorpresa del

lector. Y lo natural es que la indiferencia les importe menos. Cuando el artista publica una obra y nadie dice nada de ella, con gran sinceridad cree que no la han comprendido, no por culpa de él, sino por escasez de conocimientos ó de entendimiento de su público. Cuando le sale al paso una crítica descontentadiza ó dura, queda convencido de que lo han entendido mal. Sólo está en un todo acorde con el que lo aplaude sin reservas de importancia: ese es el entendido, el entusiasta, el crítico de primer orden. Ahora bien, uno, todo el mundo, se fastidia simplemente si no le entienden lo que dice; pero saca de tino que le entiendan mal y le tomen unas cosas por otras.

En suma, el artista pide, á título de protección, dos cosas: gloria y caudal. No es nada. ¡Así Dios nos diera de esto á todos!

Veamos primeramente los resultados de los bienes de fortuna, de la holganza. Nos dicen los artistas, que ella es gran fomento, porque así no los distraen los miserables cuidados de esta miserable vida.

Pero la verdad es que tales cuidados no son capaces de ahogar ó distraer una inspiración verdadera, ni aun aquella que toma por tal el que

presume de artista. Regístrese la historia literaria ó artística y dígase si la mayor parte de las obras con que se enorgullece el ingenio humano no han sido compuestas en medio de esos cuidados, en medio de todo género de privaciones y pobreza. ¡En qué holganza estarían Cervantes de recaudador, Shakespeare y Molière de actores, Dante desterrado y buscando dónde asilarse, Rembrandt cuando muere pobre y su muerte pasa poco menos que inadvertida, Beethoven abrumado de desgracias en la edad madura, precisamente cuando su genio se hallaba en todo su esplendor, sordo, con muy escasos bienes, engañado y casi estafado por su querida, desviviéndose por un sobrino indigno! Y si conocieron la prosperidad no fué á título de protección ó de fomento ó de préstamo á cuenta de méritos futuros, sino como legítimo pago de méritos reales, verdaderos, que no podían dejar de reconocerse.

Esto que se ve en los artistas de primer orden, se ve en los de segundo orden, en los de tercer orden, en los ínfimos. Al poeta más cándido é infeliz, que ha cogido una mosca y la tiene por brillante y peregrina mariposa, lo desvela, lo aguijonea su pequeña vulgaridad como al genio sus

potentes y grandiosas concepciones. Aun al poeta infeliz y cándido corre más prisa la publicación de su obra que al genio, porque mientras éste rara vez queda contento con la manifestación de su ideal y se demora en publicarlo, aquél no abriga tales dudas, tiene su fatuidad y ceguera y se le hace tarde comunicar al mundo sus concepciones. Cuentan que Virgilio quiso quemar la *Eneida* antes de morir, y se puede creer. Un mal poeta creería cometer un crimen de leso arte si echara al fuego alguno de sus poemitas.

¿Y de qué proviene esa reputación de desidiosos, negligentes, de malos empleados que tienen los artistas? De que su inspiración los absorbe, aun á despecho de ellos mismos; de que ella se sobrepone á cualquier otro cuidado de la vida por urgente que sea (1).

El artista más impresionable es el más fecun-

(1) Los biógrafos de Cervantes, cuando llegan al caso de su prisión, se entregan á arrebatos de indignación muy noble y, de ordinario, muy declamatoria; y, con gran furia, sacan la espada por la honradez de Cervantes. Me parece que el caso no es para meter tanta bulla. ¿Qué tiene de particular que Cervantes, absorto tal vez en su Don Quijote que luego había de escribir, dejase inadvertidamente que se traspapelase ó extraviase algún documento? Aquí

do; el que es capaz de impresiones más hondas es el más artista. Y así como á una persona impresionable (tomando esta palabra en su acepción general) no la excitan del mismo modo todos los objetos, sino que solamente hay algunos que tienen la propiedad de conmoverla en alto grado, en virtud de cierta simpatía misteriosa; así tambien á un artista sólo lo impresionan ciertos objetos, en virtud también de cierta simpatía misteriosa que hay entre ellos y él. Y esa cualidad de ser susceptible de impresión, y esa propiedad que, para él, tienen ciertos objetos de impresionarlo, es natural, espontánea, y no la au-

la culpabilidad, si la hubo, no implica falta de honradez. ¿Qué tiene de particular que gente severa, ó desconfiada, o enemistada con él exigiese el castigo? Es lo más natural. Ahora mismo, si un empleado fiscal, por respetable que sea, no presenta bien arregladas sus cuentas, será condenado, aun cuando los jueces estén íntimamente convencidos de su honradez, y lo mandarán á la cárcel, aun cuando sea por mera fórmula. En todo esto hay motivo para compadecer al hombre por su desgracia; mas no para lanzar alaridos y acusar de injusticia á una generación entera. Los biógrafos, empero, piensan que no es de desperdiciar cualquiera coyuntura que les permita indignarse, declamar, lucir rasgos oratorios, y dar de esta manera alguna variedad á sus narraciones.

mentan ni disminuyen las condiciones de holganza ó estrechez de la persona. Por eso, en el conjunto de las obras así de los grandes artistas como de los pequeños, salta á la vista cierta uniformidad que, en lo esencial, nunca se altera; que, en lo accidental, puede mudar por el influjo de otros artistas, por nuevas ideas, por cambio de mundo social. Las varias fortunas del autor dejan en ella rastros apenas perceptibles, y, si alguna vez han dejado rastros más hondos, ha sido singular excepción.

Las condiciones de la vida pueden dar tal ó cual tinte á la obra de arte; pueden darle un dejo de amargura, de decepción, de rebelión, de tristeza en tiempos de miseria, de persecuciones y desgracias; pueden dar cierta osadía, soberbia, amplitud ó firmeza en tiempos de bienestar é independencia; pero no influyen en la fecundidad ni en el carácter propio de los ingenios. Casi puede decirse que la adversidad es más fecunda, porque ofrece al artista más ocasiones de poder impresionarse. Es innegable que en la adversidad se conoce más de cerca al corazón humano que en la prosperidad, y es innegable que un artista pobre, oscuro, necesitado, busca un con-

suelo en sus ideales, y parece que sus facultades cobran un vigor extraño, como los nervios del que procura romper fuertes ligaduras que lo sujetan.

Ocurre, sin embargo, decir: puede pasar que una vez experimentada la impresión artística, el trabajo de la imaginación al darle expresión sensible, se sobreponga á cualquier otro cuidado; pero antes necesita el artista dejar que su imaginación divague y ande aquí y allí posándose en flores como una abeja, para que le traiga algo que lo impresione; y, como toda divagación fácilmente se perturba, resulta que el artista ha de hallarse en situación tal que pueda soñar á su antojo, de día, de noche, á la hora que le venga el deseo, con la tranquilidad del que tiene seguras para sí y los suyos casa, comida y ropa limpia.

Precisamente en dar tanta importancia al divagar de la imaginación; en creer que la emoción que ocasionan esas visiones quiméricas, vagas y flotantes, es la impresión artística; en tomar por verdadera fecundidad un tropel de delirios, en eso está que haya tantos que se creen poetas ó artistas sin serlo. Hay ahí dos equivocaciones: la una consiste en pensar que la imaginación, de por sí sola, es capaz de despertar la impresión artís-

tica; y la otra en tomar la impresión común por impresión artística.

La impresión común, la que todos sentimos, es un simple movimiento interior, ya de simpatía que nos lleva á ponernos en lugar del objeto y á participar del estado en que nos parece que se encuentra, ya de repulsión que nos aleja de él. La impresión artística es siempre un movimiento de simpatía hacia un objeto, por manifestar este objeto un carácter más ó menos importante, de cual el artista se apodera, y que es el núcleo de la obra. El artista puede sentir, delante de un mismo objeto, la impresión común de repulsión y la impresión de simpatía artística. Un médico puede sentir repulsión, delante de una enfermedad repugnante; pero si ella es un caso muy singular capaz de llevar á un descubrimiento útil para la ciencia, sentirá científicamente simpatía por esa enfermedad. En efecto, la impresión artística tiene mucho de la que experimenta el hombre científico, el filósofo, el matemático, al descubrir una verdad; y si la impresión del artista es muy viva, por luctuoso que sea el objeto que la ha ocasionado, estará tentado á saltar y á gritar: *Eureka!*

Los simples ensueños, imágenes, fantasías ó quimeras á que uno se entrega de tan buena voluntad, especialmente en la juventud, y que todos bien conocemos, son simples reflejos de un estado del ánimo, son simples efectos, no llevan en sí carácter alguno: la causa, el carácter están en el soñador. El soñador se acalora, se excita, se impresiona realmente delante de las imágenes que él mismo forja porque ve en forma sensible sus propios deseos é ilusiones; pero si estos deseos é ilusiones de por sí no habían ya manifestado un carácter al soñador (que sería el carácter de su propia individualidad), es claro que no se lo han de manifestar por el sólo hecho de revestir forma sensible. Si el soñador describe sus visiones, dejará frío al lector, por muy claras que parezcan: éste no verá ahí sino formas sin alma, puras imágenes, reflejos de un estado de ánimo cuya causa ignora. Admirará solamente, si hay motivo, bellezas que tienen méritos propios, es verdad; pero cuyo principal papel es servir de auxiliares á la creación, que es la verdadera belleza del arte; admirará los primores de estilo y de pensamiento, de ejecución, de colorido, de dibujo, de armonía, de observación sencilla, de agude-

za y muchos otros más ó menos importantes.

Las verdaderas obras de arte no han nacido de vanos ensueños sino de la observación. Muy bien lo dice M. Taine, en su estilo fuerte y nervioso, al hablar de Byron (1). Después de hacer notar, con rasgos de la vida de ese gran poeta, su ánimo altivo, aventurero y tan sereno en el peligro, dice: "Un hombre de tal temple y que ha pasado por tales pruebas podía pintar las circunstancias de gran momento y los afectos extremos. Después de todo, nunca los pintan sino como él lo ha hecho, por experiencia. Los más inventivos, Dante y Shakespeare, aunque muy diversos, no obran de otra suerte. Por mucho que su genio se remonte, siempre tiene los pies sumidos en la observación, y sus pinturas, así las más locas como las más magníficas, no pasan más allá de ofrecer al mundo la imagen de su siglo ó de su propio corazón. Cuando mucho, *deducen;* lo cual quiere decir que, habiendo adivinado, por dos ó tres rasgos, el fondo del hombre que hay en ellos mismos ó el de los hombres que hay á su alrededor, sacan de ahí, mediante un raciocinio súbito

(1) *Histoire de la litterature anglaise,* vol. IV, pag. 366.

y del cual no tienen conciencia, la variada madeja de las acciones y de los afectos. Por muy artistas que sean, son observadores. Por mucho que inventen, describen. No consiste su gloria en la ostentación de una fantasmagoría, sino en el descubrimiento de una verdad.»

Si se quiere otro ejemplo culminante, está el de Gœthe. La madre de Gœthe escribía á Bettina para consolarla en cierta aflicción: «Mi hijo ha dicho: Es preciso debilitar con el trabajo lo que nos oprime. Y cuando lo atormentaba un pesar, hacía de él un poema (1).»

Aclarado este punto, pasemos á los resultados de la gloria.

Con lo que ya se ha dicho, no hay para qué extenderme en la necesidad de aplauso para el artista. Es indudable que el artista sólo comienza á desalentarse cuando siente que ya flaquean sus fuerzas. En los otros casos, lo que experimenta es un desaliento pasajero, al cual luego suceden ímpetus de confianza en sí mismo, de fe en una gloria futura, aun cuando ella hubiera de venir des-

(1) SAINTE BEUVE, C. du L. II, *Lettres de Gœthe et de Bettina.*

pués de la muerte. Esta fe, esta confianza es el verdadero estímulo del artista, y nunca le falta porque lo lleva en sí propio. La prueba más clara de que esa gloria inmediata que ambiciona el artista no le es necesaria, se ve en que nunca queda satisfecho con la que se le tributa. Un artista completamente desconocido no aspira más que á lograr un renglón de gacetilla, una frase amable; quizás se contentaría con ver su nombre precedido de la palabra "artista". No bien logra esto, ya ambiciona mucho más; no bien logra esto mucho más, ambiciona muchísimo más, y así sucesivamente; de manera que el artista, no encontrando su ambición satisfecha ni el aplauso que á su juicio merecía, siempre podía darse por desalentado. Pero el estímulo interior no lo desampara, y le hace creer que al fin ha de llegar el día en que su anhelo quede cumplido.

Parece, pues, que la gloria y el caudal vienen tan de perlas al artista como á todo buen cristiano, y que en éste y en aquél los resultados son unos mismos. Los bienes de fortuna simplemente hacen más ricos á uno y otro, y los ponen en situación de pasar una vida agradable y divertida; la gloria les da universal consideración y respeto,

y á más singular atractivo para cautivar á las mujeres; pero no á las musas, que se entregan por pura y particular inclinación, sin que el oro las haga flaquear ni las deslumbre la fama.

Paso ahora á tratar de algunas objeciones prácticas que suele hacerse contra esta conclusión.

III

Puede decirse: "Si la protección no influye en la obra de arte, ¿cómo se explica que los certámenes ocasionen tantas obras? Si no fuese por la expectativa de la ganancia y de la gloria, esas obras no habrían visto la luz pública, sus autores no las habrían producido." ¿Y de dónde se saca que esos autores han de ser verdaderos autores, y esas obras, verdaderas obras de arte? ¿Qué adelantamos con que de pronto aparezcan muchos que manejan la pluma ó el pincel? No veo dónde esté el adelanto. ¿Es acaso adelanto para las letras que haya muchos que escriban? Sin duda que no, si lo que se escribe es de calidad inferior. Así como un individuo puede escribir infinitos volúmenes y ser, sin embargo, escritor detestable á quien más le hubiera valido no haber escrito

una línea, así también, en una nación, puede conseguirse á fuerza de premios que aumente considerablemente el número de individuos que manejan la pluma, sin que esto quiera decir que adelantan las letras nacionales. En esto no vale el número sino la calidad: tal composición poética de tres páginas puede haber que valga más, dé más nombre á las letras nacionales, viva más en la memoria de las generaciones, señale un punto más alto de cultura intelectual, que cien volúmenes llenos de vulgaridades, de disquisiciones laboriosas y menudas, que no obedezcan á un plan vasto y de miras superiores. Los certámenes serían verdadero fomento para las artes, si mejoraran, con su impulso, el ingenio de los artistas y excitaran su facultad creadora. Pero esto no puede probarse ni con los resultados ni con el raciocinio.

La inspiración no viene cuando la llaman, sino cuando un objeto conforme con su naturaleza la despierta; antes bien, parece que cuando la buscan y la necesitan con urgencia, desaparece de propósito. Es fuera de razón creer que sembrando dinero se cosechen talentos ó que el ruido de los aplausos ha de producir ecos melodiosos. El

dinero ocasiona deseos de tener dinero, los aplausos deseos de ser aplaudido, y nada más, porque no vale la pena de tomar en cuenta la excitacion vaga, sin fundamento y presumida que acompaña á esos deseos. La más leve impresión amorosa puede inspirar á un poeta, y un tema de certamen apoyado en miles de pesos lo dejará frío, por mucho que se aguijonee; un sauce añoso y un charco que refleje los últimos resplandores del sol pueden inspirar á un paisajista, y el vehemente deseo de oír los aplausos de miles de espectadores no le sugerirá cosa que valga.

El resultado de los certámenes está acorde con esto. Todos saben lo que resulta de los certámenes: un montón de obras más ó menos ordinarias, sin inspiración, sin espontaneidad, de puro procedimiento, y la premiada es la más mesurada y correcta. Bien se comprenderá esto último, si se atiende á los jurados. Los individuos del jurado han de aparecer acordes en adjudicar el premio á cierta obra: si el público, al leer el fallo, viese que Fulano ó Zutano habían votado en contra, discutiría la competencia de los jurados y podría resultar que la opinión de Fulano ó Zutano valía más que todas las otras juntas. Debiendo, pues,

los jurados ponerse de acuerdo y firmar de consuno el veredicto, han de juzgar las obras atendiendo á la excelencia de las cualidades en que todos ellos convienen, es decir, á la corrección, á la moderación, al orden y justa proporción del plan, en suma, á esas cualidades que se llaman académicas. Una obra de originalidad un poco vigorosa, que abra nuevos horizontes ó entre resueltamente en cierta senda no explorada, provocará discordia entre los individuos del jurado, cuanto más que, al nombrarlos, de ordinario se procura que sean de distintas opiniones literarias, para que den garantías á toda especie de concurrentes; y, no habiendo manera de entenderse respecto á estas obras que digo, han de entenderse en aquellas que ninguno tendrá dificultad en recomendar por el lado del orden y de la compostura. Y así estos premios suelen ser simples certificados de buena conducta literaria y no de vigor de ingenio.

Víctor Hugo, adolescente todavía, entró á un certamen de la Academia Francesa. Naturalmente, no se sacó el premio. Ahora último, la composición que presentó ha sido agregada á una magnífica edición de sus obras completas, y to-

dos, aun los académicos mismos, se han admirado de que no se hubiese adjudicado el premio á Víctor Hugo. Pero, en realidad, no tenían de qué admirarse: ahora acontecería lo mismo con otro Víctor Hugo que estuviera en los albores de su carrera. En este poeta despuntaba ya una originalidad que el criterio académico de un jurado no podía aceptar, mientras la aprobación universal no lo modificara.

En fin, toda esa excitación artística que levanta un certamen es puramente ficticia. Ha de creerse en la buena voluntad de los iniciadores y de los concurrentes; no hay motivo para sospechar de la sinceridad con que unos y otros hablan de fomento, de estímulo, de torneos desinteresados, de protección, de dar lugar á la manifestación de nuevos ingenios, y otras cosas así; pero no se crea que de toda esta bulla va á resultar ganancia para el arte. Los mismos artistas que había antes del certamen, habrá después de él; tan fecundos como eran antes, lo serán después; todo seguirá lo mismo. Y si se ha presentado al certamen alguna obra realmente inspirada, abríguese la seguridad más completa de que no la inspiró el deseo de conseguir el premio, sino que nació

espontáneamente y que la habríamos poseído con ó sin certamen. Quizá sin el certamen la habríamos poseído más excelente; porque bien puede suceder que un autor, por el afán de salir con la obra á tiempo, coja el fruto verde todavía y lo haga madurar á fuerza de artificio.

Los certámenes no son del todo inocentes: ocasionan un perjuicio para el arte, bien que no muy notable y seguro. En las personas ilustradas no influye mucho la opinión de tres ó cinco caballeros más ó menos entendidos, y, en todo caso, siempre saben ellas que simplemente se trata de premiar un mérito relativo; pero en la generalidad influye mucho la opinión de los jurados, y no piensan en que el mérito declarado es relativo, sino que creen que la obra es buena de por sí y que tiene méritos propios, de lo cual resulta que toman como modelos obras que están muy lejos de serlo, y ajustan á ellas su criterio artístico.

Donde me parece claro que los certámenes y cualquiera otra forma de protección son útiles, es en aquellas ramas de la literatura que se fundan principalmente en la reflexión y en conocimientos adquiridos, como la crítica y la historia. La

fantasía no obedece á la voluntad; pero el raciocinio es como una máquina que se puede aplicar siempre que lo deseen. La mayor ó menor fuerza de esta máquina no depende, es verdad, de los deseos de cada cual; pero sí su uso. Hay hombres de razón muy vigorosa y otros de razón muy débil; pero tanto éstos como aquéllos pueden raciocinar cuando quieran con el vigor natural de su razón y el adquirido por la meditación y el estudio. No es posible exigir versos inspirados á un poeta cuando uno lo solicita; pero de un hombre juicioso y experimentado, se puede esperar en toda circunstancia un buen consejo ó una opinión acertada. Mas, para que éste dé el buen consejo ó la opinión acertada, necesita absolutamente un conocimiento exacto de los hechos sometidos á su juicio. La actividad del artista se mueve espontáneamente y se ejercita en objetos que están dentro de él mismo; el crítico y el historiador tienen que buscar fuera de ellos mismos, por medio de disquisiciones laboriosas, de estudio paciente, los objetos que muevan su actividad mental y en los cuales ella ha de ejercitarse. Por consiguiente, aprovecha al historiador y al crítico, y es para ellos fomento y fecundidad toda

protección que lo mueva al trabajo y le allane las dificultades para adquirir pleno conocimiento de aquello sobre lo cual va á juzgar.

Otra objeción (y es la que parece más convincente á los autores) consiste en decir que la protección es fecunda puesto que en Europa los artistas, especialmente los novelistas, producen sin descanso, lo cual no sucedería si el público no comprase sus obras y los pusiese en el caso de ganarse la vida de otra manera.

Esta consideración viene á ser la misma que se hace á propósito de los certámenes, y, respecto de ella, repetiré lo que antes se dijo: que la protección puede aumentar el número de las obras; pero no excita ni mejora la inspiración, no aumenta el verdadero tesoro del arte.

Es evidente que los autores cuyas obras son muy compradas escriben mucho más que los otros; pero la fecundidad no consiste en escribir mucho sino en inventar mucho.

Los novelistas franceses que ahora surten nuestras librerías y cuya suerte pasma á los autores de esta tierra lejana, no tienen nada de fecundos, á pesar de que regularmente publican una y hasta dos novelas por año. Su fondo artístico no pasa

de dos ó tres novedades que les han dado fama, y siguen dando las mismas eso sí que sazonadas de distinta manera. Agotada bien pronto la inventiva, para sostener su reputación y no dar señales de que flaquea el ingenio, siguen con los procedimientos, y todo se les va en artificios propios muy exquisitos, en peripecias propias sabiamente combinadas y preparadas, en penetrar y perfeccionar su oficio á maravilla. Aun los naturalistas, que parecen tan ajenos á toda traba que no sea la relación exacta de lo que ven, aunque no valga la pena de ser visto, descubren la hilaza por poco que se medite en sus obras.

Del procedimiento exagerado al amaneramiento hay un paso, y del amaneramiento á levantar bandera de lo que llaman escuela y que no pasa de ser simple bando artístico, hay otro paso. Con el pretexto de la escuela, se imponen luego la obligación (y no buscan otra cosa) de seguir cantando de voz en cuello la misma canción y de propalar y defender la especie de que ellos son los únicos que cantan bien.

Se dirá, sin embargo, que la perfección del procedimiento es una ganancia para el arte. No se crea que lo es tanto: un artista original encuen-

tra el procedimiento que le conviene guiado por natural instinto, y le basta el auxilio de esas reglas generales que aprende en la contemplación de los modelos y en los consejos de la sana crítica. Con esa atención exagerada hacia el procedimiento, se da primordial importancia á bellezas secundarias y auxiliares y se pierde de vista la creación, el carácter; se hace estribar el arte en el artificio agradable y no en la verdadera belleza; la vulgaridad, como un fatuo bien vestido y de modales desembarazados, toma un rango que no le corresponde, y el verdadero arte, sincero en los afectos y sencillo en la expresión, queda á un lado, porque ni siquiera procura hacer ostentación de su sinceridad y sencillez.

Dickens sí que era fecundo: fué fecundo cuando pobre, fecundo cuando muy rico y murió de exceso de trabajo á una edad temprana todavía. Cualquiera de los novelistas franceses de ahora podría darle lecciones de composición; pero ¿cuál de ellos lo iguala en naturalidad y sinceridad? Después que uno ha estado leyendo algún tiempo á Feuillet, Cherbuliez, Ohnet, Theuriet, Zola, Daudet, leer á Dickens es una delicia: á mí se me figura que salgo al campo. Se me figura

que he estado contemplando mucha afectación: afectación de elegancia, pulcritud y delicadeza; afectación de grosería y de realidades repugnantes; afectación de indiferencia y escepticismo, y que salgo á respirar un aire puro, sano, fresco; que oigo á una persona que me cuenta lo que siente y cómo lo siente, y que me cautiva aun con los medios algo ingenuos de que echa mano para interesarme y agradarme.

Por lo demás, claro está que la protección del público, inofensiva en el caso de ingenios verdaderamente fecundos, es perjudicial para el arte en el caso de ingenios más ó menos estériles, porque los hace producir más de lo que pueden, y ellos, para conseguir una vena inagotable, toman el partido de estar en acecho de los gustos del público, los cogen, los acondicionan bien por medio de procedimientos ingeniosos, y los sirven á la medida del deseo. La protección de un particular, si bien incómoda para la independencia personal del artista, es menos dañosa para el arte. El Mecenas, con que le dediquen algunas obras, le tributen alabanzas hiperbólicas y aparezca reflejando la gloria de un artista, se da por contento y deja que el ingenio de su protegido ande

por donde quiera ó por donde pueda; pero el público protege y paga únicamente lo que le gusta, aunque ahí se le ponga en ridículo; y desde el momento en que el artista no le cumple el gusto, lo deja á un lado. Para los artistas que viven de la protección del público, el público es un tirano; mas como da dinero y alabanzas, cosas más positivas que la satisfacción de alcanzar la verdadera belleza, resulta que esa tiranía la soportan de muy buena gana; cuanto más que estos autores llegan á creer que ellos imponen su gusto al público. Se lo impondrán en lo muy accidental; pero en lo principal, no por cierto. Ahora que los *reporters* no dejan cosa por averiguar en la vida íntima y en los trabajos de los artistas, nos dan noticias muy curiosas del tino que tienen para conocer el gusto del público, de suerte que, al componer, parece que no piensan en la belleza, sino que se están preguntando: ¿Agradará esto? Esto, ¿dará golpe?

En todo lo anterior, hemos visto que la protección no influye en la obra de arte, no fecundiza ni mejora los ingenios. Por lo demás, si á un autor le ha salido mala la obra, no puede disculparse con la falta de protección, porque nadie lo

obligaba á tal empresa. No se ha oído decir que haya penas para los que no presumen de artistas.

La protección, empero, es útil y presta servicios en el caso de un artista que carezca de recursos materiales ó de tiempo para trabajar en la manifestación exterior de su obra. Un pintor por ejemplo, necesita colores, telas, un estudio convenientemente iluminado, necesita pagar modelos ó salir al campo, tiene que pintar de día, no puede pintar un cuadro de una sola vez, tiene que esperar cierto grado de sequedad en los colores, y si no tiene tiempo y dinero para esto, no le será posible trasladar su concepción al lienzo. El individuo que viene á sacarlo de apuros, le dispensará una protección útil. Un poeta ha escrito un volumen de poesías, una novela, y no tiene cómo costear los gastos de impresión. La publicación de su obra le conviene mucho, sobre todo si es principiante, para conocer la opinión y las advertencias de la crítica. Á más, conservándola manuscrita, le parece que todavía la tiene en la cabeza, está constantemente tentado para corregirla (cosa peligrosa, después de pasada la inspiración,) y estas tentaciones lo distraen de la concepción de otras obras. El individuo que le cos-

tee la edición ó ponga á sus órdenes las páginas de una Revista, le dispensará una protección útil.

Es evidente que, para esto, no basta que el individuo protector sea rico: ha de ser hombre entendido en artes, ha de ser crítico penetrador, ha de conocer bien el mérito de aquel á quien protege. De otra suerte, hay muchas probalidades para que pierda inútilmente su dinero, y si lo aprovecha será gran casualidad; y para que contribuya á difundir el mal gusto, en vez de fomentar el arte, como él se lo imagina.

En resumen, á mi modo de ver, la única relación que la protección tiene con la Musa, consiste, más ó menos, en servirle de matrona en el parto.

1.º de enero de 1889.

MORATÍN

Cuando cursaba literatura en el colegio, leí por primera vez algo de don Leandro Fernández de Moratín, y eso poco, no solamente me disgustó, sino que me infundió grande antipatía hacia este autor. Lo bueno es que todavía hallo que puede justificarse esa prevención de niño. Para un colegial, el profesor ó el maestro es el representante del poder en toda su plenitud: con una sonrisa, nos abre el cielo; con una mirada ceñuda, nos quita el habla y nos hace temblar. El profesor bondadoso parece el mejor de los padres; el profesor severo é inexorable, un tirano odioso y aborrecido. Pues bien, Moratín se asoció en mi mente al maestro severo é inexorable; al maestro que to-

ma la lección al pie de la letra y no consiente en que se emplee una palabra por otra; al maestro que no tolera que le pidan explicaciones, que no transige con las opiniones de nadie, que no encuentra que sus alumnos son capaces de tener opinión, aferrado de pies y manos al texto por el cual enseña, que considera las reglas del texto como verdades indiscutibles, como cosas sagradas que á nadie es lícito tocar, que aplica un mismo criterio á la composición de un alumno y á la mejor tragedia de Shakespeare. Se me representaba Moratín como ciertos profesores de literatura que, al analizar las composiciones que sus alumnos les presentan, van diciendo: "Esto está bien, porque se conforma con la regla tal; aquéllo es malo, porque va contra la regla cual; aquello es pésimo, porque va contra todas las reglas." Y si el alumno pone alguna dificultad á esto, replican dichos profesores al punto: "El texto lo dice, la regla lo dice, y no tiene vuelta." Moratín me parecía un maestro reglamentado por dentro y fuera, que sólo permitía reírse conforme á unas reglas y ponerse serio conforme á otras reglas, que hablaba según reglas y callaba según reglas, y se sentaba según reglas, y todo lo hacía según re-

glas. Era el hombre-regla. ¡Qué fantasma más odioso para la libre y traviesa imaginación de un niño!

Después, cuando me sentí con afición á las letras y trataba de formar una pequeña librería, tomé de nuevo á Moratín y leí de él lo que decían que era más notable. Me dejó esta vez, no ya la impresión temerosa de cuando niño, sino otra vaga de monotonía y de mezquindad de ingenio, unidas á una corrección desesperante. Como entonces más me ocupaba en conocer á los autores que en formarme acerca de ellos un juicio claro y cierto, no dí mayor importancia á la impresión que me había dejado la lectura y, cuando encontraba grandes alabanzas á su ingenio en obras de celebrados compatriotas suyos, aceptaba sin dificultad lo que ellos decían, pensando para mí que yo me había equivocado ó lo había leído muy á la ligera; pero, con todo eso, no me sentía con ánimos para leer de nuevo y por entero á ese escritor y rectificar, no diré mi juicio, sino mi mala impresión.

Ello es que hace poco me puse á leer un volumen que publicó el año pasado don Antonio Cánovas del Castillo, con el título de *Artes y Letras*,

en el cual reunió algunos discursos y estudios literarios; y en una parte me encontré con alabanzas tan sinceras, entusiastas y extraordinarias al autor de *El sí de las niñas*, que me dejaron meditabundo. Cuando un literato tan sesudo y distinguido como el señor Cánovas, pensé yo, lo dice... Vamos, será preciso que haga las paces con Moratín. Y me resolví á leerlo.

El caso no era para menos. Figúrese el lector que el señor Cánovas se pone á comparar á Moratín con Molière, y en los puntos comparados va sacando ventajas el cómico español. Si éste copia al otro, lo corrige; si lo imita, lo mejora; no es tan fecundo y brillante como Molière, pero entiende más bien el arte de componer comedias. "Son también, dice el señor Cánovas, los recursos dramáticos de Moratín más escogidos y naturales que los del propio Molière, así como los caracteres de sus personajes resultan más consecuentes, y no tan exagerados ni violentos." Clara, de *La Mogigata*, está mucho más dentro de la verdad que *Tartufe;* el don Pedro de *El Café* es más verdadero tipo de hombre que *Alceste; Filinte* no supera al don Diego de *El sí de las niñas.*

Parecería natural que, después de estas afirma-

ciones, el señor Cánovas declarara francamente á su compatriota superior á Molière, salvo en la fecundidad y el brío cómico; pero el señor Cánovas es político y ladino. Tal conclusión haría vacilar aún á los individuos más dóciles de la mayoría, y así el señor Cánovas cuida, en la conclusión, de dejar ancha puerta para todas las opiniones. "No es ni con mucho mi intento, dice, preferir el buen sentido, el poderoso instinto y gusto delicado de Moratín al genio (¿y dónde el señor Cánovas pone de manifiesto en las comparaciones dichas el genio de Molière?) quizá incomparable, en su línea, del cómico y poeta francés; básteme demostrar que *ni Molière está exento de lunares, ni falto Moratín de grandes aciertos.*" Esta conclusión nos deja en nada, ó en todo, que es lo mismo. Imaginemos una reunión en que se balancee la fortuna del señor A. con la del señor B. Un individuo ha estado buen rato comparándolas, y dando la preferencia al señor A. Al terminar, dice: "En resumen, no ha sido mi ánimo sostener que el señor A. sea más rico que el señor B.; me basta con demostrar que ni el señor B. deja de tener deudas, ni el señor A. deja de tener propiedades valiosas." Un campesino mal educado que esto

oyera, preguntaría, rascándose la oreja: "Bien, señor, ya estamos. Y ahora, dígame ¿cuál de los dos es el más rico?"

Por otra cosa he citado también la conclusión del señor Cánovas. Nos da ella un ejemplo de cierta crítica común en estos tiempos, contemplativa, diplomática, anodina, que escamota la resolución, que cree dar pruebas de imparcialidad con la omisión de un juicio claro y franco. Tales críticas podrán entretener, dar un rato agradable, alucinar al lector con la idea de que está aprendiendo mucho; pero si el crítico cree que así va á influír en el público, que va á desengañarlo ó á persuadirlo en cierto sentido, se equivoca lastimosamente. La crítica, al fin y al cabo, es un juicio; y un juicio claro, preciso, sin subterfugios es lo que se busca en ella. Lo demás son considerandos ó fundamentos de este juicio: así todos miran la parte inquisitiva y, si al fin no encuentra el lector una declaración, se queda en el aire con su lectura, porque esta declaración es lo que se graba en la memoria, lo que nos recuerda lo demás. Ahora generalmente los críticos, después de mucho hablar, y mucho comparar, y mucho citar, y mucho lucir erudición, salen al último

con que "no pretendemos dar un juicio", ó bien "el lector resolverá por sí solo", ó bien "no es nuestro ánimo influir en el lector", y cosas parecidas. ¿De manera que el objeto de esta crítica es poner dificultades al lector para que las resuelva, en vez de allanárselas? El lector no se tomará tal trabajo, créanlo como cosa cierta. De mí, por lo menos, sé decir que, cuando en obras de historia ó de crítica, me dice el autor: "He aquí los hechos ó las disquisiciones: juzgue usted ahora", nunca juzgo ni resuelvo nada, y dejo las cosas como estaban. Podía ocurrírsele á estos críticos que es lo más natural que el lector se haga esta reflexión: "Si este hombre que parece que sabe tanto, no se atreve á resolver; menos me atreveré yo", y dará en olvidarlo todo. Y si los críticos á que aludo no pretenden dar juicio, ni influir, ni nada, ¿para qué escriben?

Pues bien, como iba diciendo, hice buen ánimo y cogí el segundo tomo de la *Biblioteca de autores españoles* en el cual están recopiladas las obras de don Nicolás y don Leandro de Moratín. En la advertencia de este tomo leí lo siguiente: "La merecida popularidad de que goza el nombre de don Leandro Fernández de Moratín, como uno

de nuestros más insignes escritores, nos indujo á destinar á sus obras el segundo tomo de esta Biblioteca, después de Miguel de Cervantes Saavedra.»

Iba yo, pues, á trabar conocimiento con el rival de Molière, según el señor Cánovas, y casi casi con el segundo escritor de España, según don Buenaventura Carlos Aribau.

I

El padre de don Nicolás de Moratín, fué don Nicolás Fernández de Moratín, caballero muy apreciable, que vivió siempre en la áurea medianía, sin odios ni ambiciones; á más era hombre de letras, amistado con distinguidos literatos de su tiempo, y sus gustos y teorías literarias tuvieron evidentemente grande influjo en don Leandro.

En las letras españolas se ha dado á don Nicolás un puesto honroso y aun distinguido, como poeta. Probablemente la fama de su hijo habrá tenido gran parte en esto, y lo demás debe de haberlo hecho la buena voluntad de sus conciudadanos. Dígolo porque en sus obras no aparecen

méritos ni siquiera suficientes para considerarlo como poeta regular ó mediano. Ahora no más lo he leído por primera vez, y lo hice para penetrar más bien el espíritu de su hijo. Sabía, por lo que acerca de él había visto en otros autores, que era un gran poeta, un poeta superior; pero, como los que tal afirmaban lo hacían como de paso y sin dar pruebas, y no se citaba de él casi nada, no había tenido curiosidad ni siquiera de hojearlo. Cuando lo leí mi desencanto fué bien grande y me dió que meditar, pues, en casos como éste, puede uno pensar si se necesitará tiempo para que la fama de un escritor venga á ocupar el lugar que legítimamente le corresponde.

Lo que evidentemente se nota en don Nicolás de Moratín es extraordinaria facilidad para componer versos. En efecto, era poeta repentista. Llegó por aquel tiempo á la corte de Madrid un tal Talossi, poeta repentista italiano, y levantó grande entusiasmo en los salones. No hallaban los madrileños quién se atreviera á contender con el en la improvisación, y al fin acudieron á don Nicolás, que consintió en ello no muy á gusto. Llevóse á cabo el certamen, y el poeta español fué el más aplaudido; en Italia, naturalmente, se

habría llevado la palma Talossi. Esta especie de facundia será meritoria en un salón; pero no en el arte. Pobres, como estamos, de buenos poetas, creo yo con toda sinceridad que tenemos seis, por lo menos, superiores á don Nicolás de Moratín, y se podría probar con los impresos en la mano.

Escribió muchísimas poesías de todo género y clase y no sólo son casi todas ellas un hacinamiento de lugares comunes, de imitaciones, de frías imágenes emprestadas á la antigüedad clásica, numerosas hasta el cansancio, sino que están plagadas de simplezas. Luego lo probaré, que nadie me lo creerá sin pruebas.

Don Nicolás no fué ciertamente un cándido, sino hombre agudo, instruído (regentó una cátedra de literatura en calidad de sustituto), de trato ameno. Siendo jefe de guarda-joyas de la reina doña Isabel Farnesio, tanto esta señora como mucha gente principal por el nacimiento y el ingenio, se deleitaban en su trato. Pero hay casos así en la vida. Más difícil parece que un verdadero cándido en su trato particular, con la pluma en la mano se convierta en un ingenio superior, y, sin embargo, así fué Goldsmith. Lo

contrario se ve con mucha más frecuencia de lo que se cree. Yo he conocido caballeros muy ilustrados, de buen criterio, conversadores chistosos y oportunos, que, cuando cedían á la tentación de parecer como escritores, no sólo perdían al punto su lucidez, gracia y soltura, sino que caían con frecuencia en ridiculeces increíbles. Sin duda algo de esto hubo en don Nicolás de Moratín; pero quizás sus candideces provienen en gran parte de la aptitud que tenía de poeta repentista. Un poeta, por vulgar que sea, si encuentra alguna dificultad en las palabras, difícilmente cae en la simpleza, dado que sea hombre sensato; pero si, por dón natural, las palabras se le atropellan acaba por mirarlas en nada y no darles importancia, y parece que sólo atiende á llenar el verso, á terminar la estrofa, ó á escoger y distribuir las palabras por el sonido, de modo que despierten más bien sensaciones que ideas; y así no es maravilla que, con frecuencia, se le junten palabras que digan una simpleza, sin que él lo note, bien que por el sonido, parezcan congruentes. Lo propio se observa en los oradores charlatanes, que están pendientes de acabar bien una frase y comenzar otra, salga lo que saliere.

Don Nicolás suele plantar sus candideces en situaciones culminantes. En su tragedia *Lucrecia*, esta matrona, recién forzada por Tarquino, se presenta delante de su esposo Colatino, de su padre Tripcino y de Bruto; les habla largamente sobre el particular, llenándose de numerosas imprecaciones trágicas, y les comunica que piensa hacer algo que servirá de ejemplo á las matronas venideras. Bruto le dice:

¿Qué pretendes hacer?

LUCRECIA

¡Morir *rabiando!*

Aparte de lo demás que pudiera notarse, hay aquí una cosa que salta á la vista. Don Nicolás conocía la antigüedad clásica y era apasionado de ella. Sin embargo, nadie ignora que uno de los caracteres distintivos de ese arte, que en tal asunto debía servir de norma, era el reposo, la serenidad, la resolución estoica en la muerte. El autor de esa tragedia, parece que no tuviera ni la más remota idea de todo esto.

No escasean en él los desentonos, precisamente cuando era de rigor un acorde fundamental. La

tragedia *Guzmán el Bueno*, termina con estas palabras dichas tranquilamente por Guzmán, cuando le anuncian que los moros van de huída á poco de haber muerto á su hijo:

> Mas, Tarifa y España se han librado.
> Lo que me dió el Señor, él lo ha llevado;
> *su poder veneremos infinito*
> *y el nombre del Señor sea bendito.*

Cae el telón. Al lector se le cae de los labios un amén, y queda sin novedad. Por cierto que Dios es el fundamento de todo; pero en esta tragedia no ha sido el punto de partida.

En la misma tragedia, don Pedro, el hijo de Guzmán, en poder de los moros, ve que le quitan á su esposa maltratándola, y sólo encuentra esta exclamación:

> ¡Valedme, cielo, *innumerables veces!*

Don Nicolás como á todo hacía (y así debe de ser un repentista), escribió un canto épico: *Las naves de Cortés.* Compuso este canto para un certamen de la Academia, y salió mal, porque el premio se lo dieron á un señor Vaca de Guzmán. Este mismo sujeto ganó dos años después el premio en otro certamen de la Academia, al cual

entró don Leandro con la *Toma de Granada.* La familia de Moratín no tenía evidentemente motivos para querer al señor Vaca. El canto á *Las naves de Cortés* lo publicó don Leandro, con un largo apéndice, después de la muerte de su padre. Ahí se analiza y se juzga el poema como gran cosa. Se necesita indulgencia para dispensar este pecado á don Leandro, aun tomando en cuenta lo que en su acción hubiera de amor filial. El canto ese no vale nada. Todo lo que hay es una gran bulla de frases épicas, de discursos enfáticos, y monótonas descripciones de jinetes y armaduras, sin colorido ni asomos de inspiración.

Así como en lo épico todo el empeño de don Nicolás se dirigía á reunir términos sonoros y retumbantes, así en lo pastoril no pasa más allá de amontonar, con ingenuidad simplona, nombres de animales y de frutos del país, con lo cual se imagina que hace correr el aire campestre con todas sus fragancias.

¿Cómo, Lucindo, tanto has retardado
tu vuelta á la *majada,*
que aguardándote estoy desesperado?
Sin dueños tus *terneros*
por las vegas y oteros

descarrïados *braman,*
y no pude cuidarlos,
porque me dejó Perche encomendadas
las *vacas* de la reina;
y estos días por mí fueron sacadas
de los hondos calderos las *mantecas*...

¡Las vacas de la reina! ¡Una reina de España con vacas!... ¡Y ese Perche que encomienda á otro las vacas de la reina y se va por ahí á comadrear!

Los versos transcritos son los primeros de una égloga. Según comienza don Nicolás á derrochar su fondo rústico, uno teme que luego se le agotará. Y así sucede. En esos versos está todo lo campestre ó, más bien dicho, lo campesino de esa égloga, que es harto larga. Luego se descubre que Lucindo, á más de pastor, es pintor y aun escultor, y se retardó entretenido en ver cierta fiesta muy en grande que daba la Academia de San Fernando por orden de su majestad. Lucindo la describe extensamente y en términos pomposos y altisonantes, y entra en disertaciones sobre la poesía y las artes del diseño, mezcladas aquí y allí con extraordinarias alabanzas á sus majestades. Coridón se entusiasma con todo esto y conviene con su amigo en entregar los ganados á

los zagales é irse á cursar bellas artes á la Academia; y esta égloga que comienza con majadas, terneros, vacas y manteca, termina con una loa á la Academia de San Fernando.

LUCINDO

Dices bien: vamos pues, y tú, famosa
Academia feliz, por quien se allana...

Pero lo más notable es un poema didáctico, *La Caza*, en seis cantos. Es de suponer que ahí el autor pondría todo empeño en salir bien, tanto porque la caza es asunto que está siempre á la orden del día en una corte (y ya se ha dicho que don Nicolás tenía empleo en palacio), como porque está destinado á cantar una diversión á que era muy dado el infante don Luis, muy querido de don Nicolás. Hay partes en que el asunto parece pretexto para alabar á este príncipe. Por lo demás, el poema es lo más abarcador que escribió, y bien se echa de ver que meditó el plan con despacio.

Ahora bien, en el tal poema, la simpleza, la vulgaridad, la chabacanería, la hinchazón y hasta los desatinos campean en tal número y con des-

plante tal que no parece sino que se hallaran en su natural asiento.

Si nuestro don Pedro de Oña se hubiese puesto á escribir un poema didáctico sobre la caza, lo habría hecho exactamente como el de don Nicolás. En ambos se nota igual arrojo temerario para abordar cualquier punto sin tomar antes el peso á la tarea, igual impavidez para entrar con pie firme en una estrofa sin saber á dónde van á parar, igual desenfado para pasar por encima de las reglas de la gramática, igual aplomo para acabar redondamente la estrofa, como si dijeran: "He tratado tal punto, he acabado la estrofa. Bien, ¿y qué me ha sucedido?" Hasta en sus imágenes y comparaciones tienen analogías singulares. Dice, por ejemplo, don Pedro de Oña, hablando de una india que se arranca los cabellos y los tira al aire:

> En cuyas hebras céfiro entregado
> saca del daño ajeno su provecho;
> quedando con el despojo dellas hecho
> soberbio, caudaloso y prosperado.

Y don Nicolás, describiendo la persona del infante don Luis, comienza por los cabellos y la cara, y dice:

Al céfiro con oro le enriquece
la vaga inundación del rubio pelo;
el rizo mal peinado bien parece;
ojos azules del color del cielo;
plantel de acanto, rosa y maravillas,
vertiendo leche y sangre las mejillas.

¡Qué príncipe tan pintorreado! Pero ¿no es verdad que éstos y aquellos versos parecen salidos de una misma pluma?

El poema toma las cosas desde el principio. Lamech es el padre de la caza, porque inventó el arco y las flechas. Después, como todos sabemos, vino Diana y dió grande impulso á este ramo.

Esta primera y linda cazadora
de los perros notó primeramente
las diferentes castas...

Y he aquí una descripción de Diana, en la cual el autor seguramente pensó competir con la célebre estatua de Diana cazadora:

La rubia trenza, afrenta de su hermano,
prende blanco listón, que acaso pierde,
dos broches alzan con donaire ufano
á un lado y otro la basquiña verde,
las columnas de Paro descubriendo,
que el real coturno calza y va luciendo.

El poema entero es así, de un candor inmaculado.

Hablando de las cualidades que ha de tener el potro, dice:

> Del león la arrogancia y la fiereza,
> de zorra oreja y cola, del jumento
> la uña, el cuello del lobo en fortaleza,
> y el pecho de mujer: *para este intento*
> *¿qué otro modelo mi atención divisa*
> *sino el angelical de mi Dorisa?*

En fin, basta de citas: no habría para cuando acabar.

El poema *La Caza* basta por sí sólo para dar golpe mortal á cualquiera reputación de poeta.

Lo digo: no considero que don Nicolás de Moratín es autor que merezca ser estudiado. Si me detengo en él lo hago para protestar de algún modo contra la fama de que goza, fama que nos imponen desde el colegio, y que, por singular aberración, prohijan talentos distinguidos.

Véase lo que dice el texto de literatura por el cual estudié:

"Don Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780), además de algunas poesías líricas, satíricas y epigramas, compuso un poema didáctico sobre la caza, un corto ensayo de

epopeya con el título de *Las naves de Cortés destruidas*, y tres piezas dramáticas. "Moratín, dice Quintana, es ya un " *verdadero poeta*... La naturaleza le había dotado de una " imaginación más grande y robusta que amena y delicada, " y su ingenio se inclinaba más á lo apacible. Así es que " donde quiera que la materia cuadraba con el carácter de " su espíritu, mostraba *fuego, fantasía* y *originalidad*, y sa- " caba de la lira española tonos mucho más altos y feli- " ces que los demás poetas de su época, y *dignos de los me-* " *jores tiempos de la musa castellana*. Es lástima que es- " cribiese tan de prisa, y que, confiado en sus felices " disposiciones y en el conocimiento que tenía en las re- " glas del arte, creyese que esto bastaba para ejercitarse " en géneros tan distintos entre sí."

Quintana es autoridad para un estudiante de literatura, ¡y qué buen modelo propone!

Miren ahora lo que dice don Marcelino Menéndez y Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas en España:*

"Trabada ya la pelea sobre los Autos Sacramentales... vino á deshora á comunicar nuevos bríos á la falange de los preceptistas galo-clásicos, la presencia de un *verdadero poeta*, cuyo auxilio debía de serles tanto más eficaz, cuanto que hasta entonces no habían logrado contar en sus filas más que desmayados y prosaicos versificadores. Este poeta .. era don Nicolás Fernández de Moratín, en quien la posteridad aplaude precisamente aquello por donde viene á asemejarse á los grandes poetas que él excecraba sin perjuicio de estudiarlos continuamente. Nadie lee otra cosa

de Moratín el padre, *ni otra ninguna cosa es posible leer,* sino sus gallardísimos romances moriscos y caballerescos, el de *Abelcacir y Galiana;* el de *Don Sancho en Zamora;* el paso de armas de micer Jaques Borgoñón con el duque de Medina-Sidonia: las celebradas quintillas de las *Fiestas de toros,* que parecen caídas de la pluma de Lope con menos impetuoso raudal, pero con más limpia corriente; las octavas de *Las naves de Cortés,* cuya riqueza y desembarazo descriptivo renuevan la memoria del mismo Lope y de Valbuena; y finalmente, la oda pindárica á un matador de toros, levantado por él á la cuadriga de los triunfadores de Elea. Y, sin embargo, este poeta, nacional más que otro alguno de aquel siglo..., este inconsciente precursor de los romances históricos, y de las leyendas del duque de Rivas y de Zorrilla, era en teoría el más violento, el más furibundo de cuantos entonces juraban por la autoridad de Boileau, y aun se esforzaba en llevar al teatro sus doctrinas en obras áridas y muertas, que sus contemporáneos no querían oír y que la posteridad ha olvidado de todo punto.»

Mucho respeto y considero la erudición del señor Menéndez y Pelayo,—bien que le encuentro un defecto común en los eruditos: el de no cernir su erudición y ofrecernos la flor únicamente. El señor Menéndez no se deja nada en el tintero, lo dice todo, no posee el arte de abreviar. Con el mismo cuidado nos nuestra lo importante y lo que nada vale, lo que tuvo influjo y lo que pasó sin dejar rastros, lo digno de memoria y lo digno de olvi-

do, lo extraordinario y la ruin vulgaridad, la obra justamente célebre y el libro tonto, el ingenio superior que sólo una vez aparece y el escritorzuelo, inepto y pedante, del cual, en todos los tiempos hay miles de ejemplares. Puede pasar este hacinamiento cuando sólo se trata de hacer el catálogo de un archivo ó recopilar documentos; pero siempre será un verdadero defecto en obras, como la referida *Historia*, destinadas á andar en manos de toda persona que desee ilustrarse. En el prólogo de su libro, dice el señor Menéndez que piensa escribir una historia de la filosofía española, y la escribirá, "si esta especie de trabajos no mueren ahogados bajo el general escarnio ó la general indiferencia que en nuestro país persigue á todo trabajo serio de los que aquí se denigran con el nombre, sin duda infamante, de *erudición*." El señor Menéndez puede tranquilizarse: la prueba está en que su fama la debe principalmente á su erudición. Pero él no toma en cuenta al lector moderno, de ordinario dotado de cierto buen gusto, amigo de que lo agraden, apurado de tiempo y deseoso de aprovecharlo, ansioso de adquirir conocimientos variados y de tener acerca de ellos nociones claras y precisas, sin curiosidad por lo

secundario ó inútil, exigiendo siempre que le den luego lo sustancial del caso, y como diciendo: al grano, al grano. El lector moderno no gusta, y con razón, de que le refieran con todos sus pormenores polémicas tan infructuosas y ridículas como disputas de comadres; no gusta de que le den cuenta menuda de las opiniones de ciertos hombres insignificantes, con el pretexto de que están impresas. Los eruditos llegan á imaginarse que basta que una cosa esté impresa para que tenga derecho á la atención de todos. El erudito que aspira á la popularidad y á la fama, tiene que adquirir á sus expensas el trigo y molerlo; pero tiene también que resolverse á perder el afrecho; de otro modo el consumidor no acepta la mercancía. Algo ingrata queda así la tarea del erudito; pero puede ganar en calidad lo que pierde en volumen. De no, le pasará el chasco de que cuando menos piense, llegue un individuo provisto de un buen cedazo, se ponga á cerner, saque la flor y, sin más trabajo, se lleve los lectores y el aplauso (1).

(1) La introducción del tomo III, vol. I, de la *Historia de las ideas estéticas,* resalta por su concisión y la seguridad y acierto de sus vistazos generales. El señor Menéndez por fuerza tenía que ser breve en este caso, ya que trataba de

Cuando se me atravesó esta digresión, iba á decir, refiriéndome al párrafo transcrito de la *Historia de las ideas estéticas*, que, si bien tenía yo en mucho la erudición del señor Menéndez, como crítico no me inspiraba mucha confianza. Gene-

las ideas estéticas de naciones extranjeras. Y ha sido breve de malas ganas. Dice una nota al fin de la introducción: «Apenas es menester advertir que en este *rapidísimo bosquejo* prescindimos de aquellos autores que no tienen más que un valor secundario en la historia de la ciencia, ó que no han influído de una manera directa en España.» El rapidísimo bosquejo tiene, sin embargo, 153 páginas. El autor evidentemente ha sentido no poder decir todo lo que sabía sobre el particular; más aun, parece que da excusas por no decirlo todo. Á pesar de los temores del señor Menéndez, esa introducción es tal vez lo que se lee con más gusto. Pero hay todavía alguna diferencia entre ser breve y conciso simplemente y serlo con arte. El arte de abreviar consiste en decir lo preciso con holganza, sin apuro. En la introducción mencionada se echa de ver que hay apuro, que se está abreviando. Modelo del arte de abreviar es la *Filosofía del arte* de M. Taine. Al leer esta obra uno cree que así fué concebida: no se nota prisa, el autor pasa por donde debe pasar y se detiene donde debe detenerse, todo con la mayor naturalidad. Pues bien, en el prólogo dice M. Taine. «Las diez lecciones que siguen están sacadas de un curso ejercido en la Escuela de Bellas Artes; si hubiese sido redactado tal como se siguió, llenaría doce volúmenes. No me he atrevido á imponer al lector tarea tan larga; sólo

ralmente juzga al autor y lo califica según opiniones más ó menos comunes; cuando habla de las obras, manifiesta un criterio un poco más personal, y suele este criterio estar en contradicción con el juicio general. Hay confusión; el lector no sabe bien á qué atenerse: ve conocimiento de las obras y falta de seguridad en el juicio. En lo que dice de Moratín se nota esto bien claro. Lo llama poeta, verdadero poeta, poeta el más nacional de su tiempo; y ahí mismo declara que no es posible leer nada de lo que escribió, salvo cuatro ó cinco pequeñas conposiciones. No creo que pueda llamarse verdadero poeta á un individuo, sólo por haber acertado cuatro ó cinco veces en una infinidad de poesías insoportables. Lo más que pudiera decirse á favor de él es que, si bien fué poeta insoportable, acertó cuatro ó cinco veces, y todavía sería preciso probar que estos aciertos

extracto de la obra las ideas generales.» La *Filosofía* consta de dos tomos muy desahogados. El señor Menéndez, por su parte, dice en la advertencia preliminar de su citada *Historia*. «Es al mismo tiempo esta obra una como *introducción general* á la historia de la literatura española, que es obligación mía escribir para uso de mis discípulos.» Esta introducción cuenta ya su media docena de volúmenes. Es de peder la cabeza.

fueron muy notables, para que pudiesen compensar de algún modo lo demás. Pero, preguntará uno, ¿cómo es posible que el autor de *La Caza* haya sido capaz de escribir cosas gallardísimas y brillantes? ¡Si no las ha escrito! Las composiciones que cita el señor Menéndez son frías imitaciones de romances, epopeyas y odas legítimas; son obritas vulgares llenas de lugares comunes, sin originalidad, sin poesía, ni gracia, ni delicadeza. El verso es corriente, sin duda; pero nadie disputa la facilidad á Moratín; debe de ser esta facilidad la que engaña, porque da visos de espontaneidad.

Carácter distintivo del romance es la claridad y sencillez, unidas á una virilidad fuerte é ingenua. Don Nicolás trata de imitar estas cualidades; pero es solamente fácil en vez de sencillo, afectado en vez de viril, un tanto simple en vez de ingenuo. Esas descripciones que encuentra brillantes el señor Menéndez, ocupan la mayor parte de los citados romances y del poema, y son las muy trajinadas y monótonas de los jinetes con sus divisas, arreos y monturas; de la dama con su tocado y los muebles de su pieza; de la plaza con la muchedumbre, sin una nota original, ni un rasgo nuevo y vivo.

En *Las naves de Cortés* no encuentro nada que escoger de ese insulso poema.

En el romance de *Abelcacir y Galiana*, el moro Abelcacir, de Guadalajara, viaja regularmente de noche á ver a su querida Galiana que está en Toledo. Hubo nevazón, y el moro no pudo salir en nueve días. Llega por entonces á sus oídos que Bernardo del Carpio va con embajada á donde el moro de Toledo. Abelcacir entra en temores de que su Galiana se prende de Bernardo; no aguanta, emprende el viaje, llega á la casa de Galiana, y resulta que no hay novedad. Hace la señal, la esclava le abre la puerta y lo lleva al cuarto de la muchacha, y dice el romance terminando:

La esclava se retiró,
y entre dos almas tan finas,
el amor, la soledad
y la noche ¿qué no harían?

¿Qué no harían? Por lo que acontece á los cristianos en tales circunstancias, ya puede uno imaginarse si algo dejarían para otra vez ese par de moros sin Dios ni ley. Pero ¡vaya con la delicadeza del hombre! . . . El poeta repentista, por cierto, no deja de aparecer en esa expresión esen-

cialmente vulgar y cursi: "entre dos almas *tan finas.*" En *La Caza* dice también don Nicolás á Diana:

¡Oh, virgen! ¿con cuál verso *en este día*
te podrá celebrar la musa mía?

En la memorable comida de *El castellano viejo*, ponen de pie forzado: *A don Braulio en este día. . . .*

Las quintillas de la *Fiesta de toros* son superiores á lo demás. Hay ahí dos estrofas verdaderamente animadas, en que se describe un toro:

La arena escarba ofendido,
sobre la espalda la arroja
con el hueso retorcido;
el suelo huele y le moja
en ardiente resoplido.
La cola inquieto menea,
la diestra oreja mosquea,
váse retirando atrás,
para que la fuerza sea
mayor y el ímpetu más.

He aquí, á lo menos, una percepción bien viva de la realidad, he aquí un toro bien pintado. Estas dos estrofas pueden servir de excelente ejemplo de poesía pintoresca, es decir, de aquella

especie de poesía que descubre y muestra los caracteres puramente físicos que tiene un objeto en un momento dado, de tal modo, que nos parece estarlo viendo. Falta ahí el carácter moral, falta la fiereza, la soberbia, la pujanza irresistible y ciega. El poeta no ha sentido; pero ha visto, y ha visto bien, con claridad y precisión. Dante es el maestro incomparable de este género; pero sus rasgos pictóricos están como auxiliares de aquella poesía soberana que busca siempre el alma de la naturaleza para comunicar con ella.

Por desgracia, las dos estrofas citadas son una casualidad, un verdadero hallazgo en las poesías que nos ocupan. El lector se imaginará que nuestro poeta ha encontrado una vena de inspiración, que la embestida del toro será brillante de colorido y movimiento. ¡Vana esperanza! Inmediatamente, don Nicolás se arroja con nuevos bríos en la vulgaridad, en la hinchazón, en lo retórico, en la palabrería sonora.

Mas ¡ay! que le embiste horrendo
el animal espantoso!
Jamás peñasco tremendo
del Cáucaso cavernoso
se desgaja, estrago haciendo,
ni llama así fulminante,

cruza en negra oscuridad
con relámpagos delante,
al estrépito tronante
de sonora tempestad . . .

Estos últimos versos ya semejan paso doble de banda militar, esos pasos dobles en que no se percibe melodía alguna, sino trompetazos á compás.

En la oda al torero Pedro Romero, se trasluce grande entusiasmo á través de la hinchada y fría imitación de la oda pindárica.

La viveza y entusiasmo que en estos casos encuentra la pluma de nuestro autor, procede de que fué grande apasionado de las corridas de toros; aun escribió una carta sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España. Lástima es que la belleza poética no lo hubiese arrebatado como los toros.

Lo que debe de haber favorecido en gran manera á la fama de don Nicolás, es el haber escrito cosas simplemente malas en una época de decadencia y transición, en que por lo general se escribían cosas malísimas y disparatadas; y haber tenido cierto buen gusto, en teoría por lo menos, cuando el mal gusto predominaba lo mismo en

la teoría que en la práctica. Le chocaron los desatinos que andaban de moda, y trató de combatirlos en unión de otros literatos. Pero se les antojó que la decadencia de la poesía, y muy especialmente del teatro, provenía precisamente de que no se cumplían las reglas de Boileau y no se imitaba á los clásicos italianos, latinos ó griegos. Quisieron también predicar con el ejemplo y compusieron poesías, y sobre todo, tragedias y comedias *arregladas*, *con todas las reglas del arte* (eran términos consagrados), y les salieron naturalmente obras insulsas hasta no más. Los adversarios, por su parte, hacían de las suyas, y, no menos naturalmente, hacían disparates de marca. Y comenzaban esas interminables y miserables polémicas en que, á falta de razones, los polemistas prodigaban sutilezas, injurias, pullas, y andaba la pedantería y la pesadez en su elemento. Todo este afrecho está muy bien guardado y ordenado en el libro del señor Menéndez.

En suma, me parece que no hay inconveniente en admitir que don Nicolás Fernández de Moratín fué buen padre, buen esposo, excelente amigo, y que trabajó por mejorar el gusto; pero no fué poeta, ni siquiera mediano. Y dado que en su empresa

de mejorar el gusto hubiese dejado "un vacío difícil de llenar," no sería posible echar de menos la falta, porque su hijo don Leandro llenó completamente el vacío, y lo llenara aun cuando hubiese sido cien veces mayor.

II

Don Leandro fué de carácter raro, pero consecuente. Desde su infancia manifestó claramente lo que había de ser más tarde. He aquí un fragmento de su propia vida:

«Salí de la escuela, dice Moratín, sin haber adquirido vicio, ni resabio, ni amistad alguna con mis condiscípulos; ni supe jugar al trompo, ni á la rayuela, ni á las aleluyas. Acabadas las horas de estudio, recogía mi cartera y desde la escuela, de cuya puerta se veía mi casa, me ponía en ella de un salto.

«Allí veía á los amigos de mi padre; oía sus conversaciones literarias, y allí adquirí un desmedido amor al estudio. Leía á *Don Quijote*, el *Lazarillo*, las *Guerras de Granada*, libro deliciosísimo para mí; la historia de Mariana, y todos los poetas españoles, de los cuales había en la librería de mi padre escogida abundancia. Esta ocupación y la de ir á ver á mi pobre abuelo, á quien ya reducían los achaques y los largos años á salir muy poco de su casa, me entretenían el tiempo; y así pasé los nueve primeros años de mi vida, sin acordarme que era un muchacho.»

De tal muchacho no es de extrañar que saliese un hombre de corazón noble, compasivo y generoso; pero algo misántropo, ensimismado, de pocos amigos; tranquilo, sensato, sin quimeras, sin grandes pasiones, sin ideales, sin fantasía; pertinaz en sus afectos, intolerante é inflexible en sus principios y opiniones. Estos hombres solitarios, cuando dejan arraigarse una opinión ó afecto, no lo sueltan á dos tirones; lo miran como compañero fiel, como el alimento de su espíritu; les cuesta tanto dejarlo, como renunciar á un hábito ó costumbre ya muy antigua.

Hay rasgos de la vida de Moratín que manifiestan lo inflexible de su carácter. El célebre favorito don Manuel Godoy lo protegía y, en cierta ocasión, le pidió versos que celebrasen á una dama más ó menos querida suya. El poeta se negó á prostituir su musa, y no cedió, aun á riesgo de perder la protección del ministro, que harto necesitaba. En otra ocasión, errando por España, cuando la guerra de la independencia, se encontró absolutamente falto de recursos. Antes que mendigar auxilios de nadie, se resolvió á dejarse morir de hambre, en un cuarto que arrendó en los afueras de Barcelona, y se proponía

dejar dento de una carta el precio del alquiler. Felizmente, noticias favorables lo disuadieron muy á tiempo. No me cabe duda de que si un tirano, como los que antes se usaban en el mundo, hubiese amenazado con la hoguera á Moratín, sino renegaba de las unidades dramáticas, éste habría gritado impávido en medio de las llamas:

> Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli,
> Tienne jusqu' à la fin le theâtre rempli.

El carácter de don Leandro se refleja en sus obras, bien que mejorado. Les da un tinte de aridez y dureza: en sus comedias no se encuentra la sonrisa amable ni el dicho alegre y oportuno; no aparecen en sus poesías rasgos valientes y espontáneos; sus juicios están penetrados de dogmatismo, de intolerancia, de ideas preconcebidas. En todo aparece el trabajo del hombre estudioso la lima del autor, el cuidado del que pone ejemplos para la enseñanza, y no el arranque y la viveza de un hombre impresionado.

Á la temprana edad de nueve años comenzó Moratín á ensayar su musa en composiciones amorosas dedicadas á una niña de su misma edad

con quien estaba enamorado. No se dice en qué pararon estos amores. El desmedido amor al estudio poco se aviene con el amor á la mujer. Moratín permaneció soltero. Allá por los cuarenta años le entraron deseos de casarse; pero un amigo suyo lo disuadió del intento. No se cuentan de él mocedades, ni amoríos, ni el más pequeño extravío, ni cosa alguna de esta naturaleza. Pasó por la edad amorosa como había pasado por la escuela: sin vicios, sin resabios, sin entregar su corazón.

No fué, pues, cantor de amores. Esta cuerda faltó en su lira, y tuvo el buen gusto de no fingirla. En sus poesías suele hallarse aquí y allí una nota amorosa; pero no insiste en ella y más bien parece eco de un recuerdo lejano.

No tuvo tampoco el entusiasmo patrio. Vivió en una época luctuosa, llena de revueltas, invasiones y cambios de gobierno. Sin dejar de amar á su patria y de tener predilecciones políticas, aceptó resignado los hechos, y permaneció agradecido á sus protectores, tanto á Godoy, como á José Bonaparte, que lo nombró bibliotecario. Al leer á Moratín, salvo su bella *Elegía á las Musas* y alguna otra composición, es de creer que hubiese

vivido en la época más tranquila del mundo, en que la gente, á falta de otras ocupaciones, se interesaba extraordinariamente en las tres unidades dramáticas, en las extravagancias de los malos poetas y en las comedias arregladas ó desarregladas.

Don Nicolás puso á su hijo de oficial en una joyería, y en este modesto empleo permaneció don Leandro algunos años, hasta después de la muerte de sus padres, sin descuidar por eso los estudios literarios. Lo primero que publicó y que llamó hacia él la atención fué un canto épico *La toma de Granada.* Tenía entonces diecinueve años. Como ya se ha dicho, presentó ese canto á un certamen de la Academia y obtuvo el accésit. En esta composición ya se distingue bien claramente uno de los caracteres peculiares de la poesía de Moratín: la corrección extremada y el buen gusto en lo vulgar y en las imitaciones. No hay parte de ese canto que uno no crea haber visto en los épicos famosos; no tiene figuras retóricas, ni paso alguno que no pueda probarse como autorizado por los clásicos Moratín camina con soltura y desembarazo; pero ajustando sus pisadas á las huellas de poetas inmortales. En ese canto mostraba que tenía una

excelente educación literaria; pero nada más.

Después añadió á esta excelente educación, cierta inspiración, una nota más personal. Su poesía no se esparce por el mundo, no se concentra y profundiza el alma humana: es una musa bien educada, correcta, y que, sin decir nada nuevo, sale del paso de una manera decente y agradable. El soplo es blando y suave: tranquilos deseos de independencia y bienestar, votos de la amistad ó de una alma religiosa, vagas contemplaciones de los sucesos humanos.

La epístola á don Simón Rodríguez Laso, quizás sea, á mi juicio, la más bella flor que puede ofrecer la poesía de Moratín. Los afanes de la ambición, la felicidad de la vida modesta, el deseo de vivir en sosegado retiro, rodeado de los encantos de la naturaleza, no son ciertamente asunto nuevo, ni tampoco nuestro poeta le da novedad; pero toda esa epístola respira afectos tan sencillos, deseos tan plácidos y tal sinceridad que, si bien el poeta no consigue arrastrarnos en pos de sus deseos, nos descubre el fondo de su alma é inspira simpatía.

Tiene ahí una imagen muy delicada y graciosa:

. . . Y en vano el sueño
invoca en pavorosa y luenga noche;
busca reposo en vano, y *por las altas*
bóvedas de marfil vuela el suspiro.

La oda á la Virgen de Lendinara es también notable; pero es menos sencilla y más retórica que la epístola. Sin embargo, quien se sienta con inclinaciones poéticas parecidas á las de Moratín y admire á este autor, puede fácilmente pensar, como don Andrés Bello, que esta oda es de las más perfectas que se han escrito en lengua castellana.

Tiene un defecto general la poesía de don Leandro: el abuso de las reminiscencias mitológicas ó clásicas. Para todo salen el Olimpo, los dioses y diosas, los nombres latinos ó mitológicos de ríos, campos y ciudades. Es un airecillo constante que enfría el suave calor de la inspiración.

El modesto oficial de joyería, poco después de la muerte de su padre, obtuvo un nuevo accésit en otro certamen de la Academia con la *Lección Poética* ó satira contra los vicios de la poesía castellana (1792). En esta *Lección*, nuestro autor (que desde el principio fué tan consecuente en el carác-

ter de su ingenio como en su carácter personal) manifiesta ya por completo la índole de su sátira, despertada casi únicamente por los vicios y ridiculeces literarias. Sus sátiras no son tanto el desahogo ó la réplica del buen gusto herido, como bruscos arrebatos de mal humor de un literato intolerante, contrariado en sus más íntimas convicciones; y así domina en ellas el deseo de acabar con los adversarios, de molerlos, de aplastarlos, de no dejarles parte sana. Moratín no araña sonriéndose; no desinfla con alfilerazos, haciendo como que no pone atención en ello: no mira con lástima ó con gesto despreciativo, por lo menos; no toma una ridiculez como simple punto de partida para elevarse á consideraciones más altas y generales. Nada de esto. Coge una pesada tranca y la emprende con su contrario á golpes repetidos, y no lo deja hasta que sus fuerzas se agotan, hasta que no hay más qué hacer ni qué decir. No tiene el vistazo certero del satírico, que descubre el lado flaco, muestra un punto con sencillez y se desliza por lo demás, guardando otros puntos para otras ocasiones. Tira al bulto entero, lo sacude, no deja nada para más tarde, y, sin embargo, más tarde vuelve sobre lo

mismo. Hay en todo esto un fondo de grosería y una pesadez de mano, que las gracias del estilo no alcanzan á disimular. En la sátira mencionada, cojo al acaso estos versos:

Si arrebatarle quieres la corona
. . . . . .
chocarrero y bufón quiero que seas,
cantor de cascabel y de botarga:
verás que aplauso en Avapiés granjeas.
Con tal autoridad, luego descarga
retruécanos, equívocos, bajezas,
y en ellas mezclarás sátira amarga.
Refranes usarás y sutilezas
en tus versillos, bufonadas frías,
y mil profanaciones y torpezas.
.....
Mas si tu orgullo oscurecer desea
al lírico famoso venusino
.....
Canta en idioma enfático crispante
.....
Al motor de la máquina rotunda
que enamorado pace entre el armento
la hierba de que opaca selva abunda.
La ninfa, al verle, ajena de espavento,
orna los cuernos y la espalda preme,
sin recelar lascivo tradimento.

Y sigue de esta manera amontonando, página tras página, cuanto desatino usaban los malos

poetas de entonces. Hay un recargo de colorido insoportable. Si los malos poetas pueden quedar aplastados, no corre mejor suerte el lector. Ni viene de cuando en cuando un chiste gracioso y espontáneo á romper la monotonía de esta recopilación de sandeces.

No vale más que esta sátira el folleto *La derrota de los pedantes* (1789). El procedimiento es exactamente igual en una y otra obra, salvo que en la última hay una trama mitológica muy sin gracia, y que la recopilación de sandeces aparece en boca de un mal poeta, y resulta tan larga que no hay paciencia para leerla toda de corrido.

Escribió también uno que otro romance satírico, excelentes modelos de versificación y de bien decir; pero cierta gracia fácil y corriente que en ellos se advierte, queda oscurecida con aquello de volver siempre á lo mismo, y cargar la mano en cosas que no podían durar por lo disparatadas, ó que sólo bastaba enunciar, por ser comunes de ese y de todos los tiempos.

Los epigramas de nuestro poeta son bien conocidos. Suelen andar de modelos en tratados de retórica. También suelen andar en el revés de las hojas de almanaques esfoliadores, y ahí están bien.

Pobre Geroncio, á mi ver
tu locura es singular:
¿quién te mete á censurar
lo que no sabes leer?

Pedancio, á los botarates
que te ayudan en tus obras
no los mimes ni los trates;
tú te bastas y te sobras
para escribir disparates.

Tú crítica majadera
de los dramas que escribí,
Pedancio, poco me altera;
más pesadumbre tuviera
si te gustaran á ti.

Estas son puras groserías, vulgaridades que caen de la boca de cualquier escritor ofendido y orgulloso. Esta especie de sátira de segundo orden, se halla bien poco más arriba que aquella otra común en periodistas ordinarios, en la cual hacen todo el gasto el asno, el rebuzno, el graznido, la pluma de ganso y lo demás de la laya.

El punto más alto á que puede llegar la sátira cultivada por Moratín, lo alcanzó él mismo en *La comedia nueva.* De ella hablaré al ocuparme en las comedias de este autor.

III

En 1785, don Leandro de Moratín, obedeciendo á inspiraciones de amor filial, publicó, á expensas de un tío suyo, el poema de su padre *Las naves de Cortés* y le agregó unas reflexiones críticas, su primer ensayo en este género. Estas reflexiones parecen obra de un aventajado estudiante de literatura que conoce bien sus clásicos, y tiene llena la cabeza de moldes y modelos; pero también manifiestan que el autor es de muy estrecho criterio, y, por la convicción profunda que ahí se nota, quitan toda esperanza de que salga algún día de su limitado horizonte. Véase este párrafo en que ya no sólo se palpa estrechez de criterio, sino verdadera confusión:

Fácil es censurar; pero muy difícil producir obras estimables. Para conocer los delicados primores de un Virgilio ó un Torcuato, acaso no basta saber de memoria cuantas Poéticas hay escritas: es necesario tener la grande alma de aquellos hombres para saber juzgarlos: *el que no sea capaz de añadir un canto á la «Jerusalén librada,» calle y admire, y deje el empeño de la censura á quien sea capaz de competirla.*

Moratín confunde muy llanamente y como

quien dice nada, dos cosas tan distintas como la inspiración poética y el sentido crítico. Este despropósito, que formulado de una manera tan dogmática se convierte en verdadero colmo, no puede aquí disculparse como resultado del fervor clásico, excusable en un principiante. El oficial de joyería, cuando escribió eso, tenía veinticinco años; había leído y meditado mucho, y más tarde, en sus juicios sobre Molière y Shakespeare, bien claro manifestó que aquello era verdadera convicción. Juzgó á Molière como excelente cómico, y se atrevió á competir con él y á corregirlo. Juzgó á Shakespeare como á un loco con momentos de gran lucidez, y lo corrigió en las notas al *Hamlet*. No compitió con él porque ni se inclinaba el género trágico, ni creyó que el caso valía la pena. Alteró el texto de *El médico á palos* y de *La Escuela de los maridos* para ofrecer modelos de comedias á sus conciudadanos, y tradujo literalmente el *Hamlet*, con notas á su parecer salvadoras, simplemente para que sus conciudadanos supiesen quién era aquel Guillermo Shakespeare, tan decantado por los ingleses.

La época en que vivió Moratín era la más á propósito para que un hombre de criterio mez-

quino y apocado, lo limitase más todavía. Ya se sabe cómo andaba el gusto: ya lo vimos cuando notábamos que don Nicolás era de lo mejorcito que había. Es natural que en las personas estudiosas que habían pasado años en la contemplación y examen de los clásicos y que de ahí habían sacado cierto buen gusto, es natural, digo, que tanta confusión y anarquía literaria ocasionase en ellas fuerte reacción y las llevase al extremo opuesto; ni más ni menos que como en tiempo de revoluciones y anaquía política, la gente sosegada y timorata pide á gritos una dictadura, y la quiere tanto más absoluta cuanto mayor es el desorden reinante. Si Moratín hubiese sido crítico superior, habría procurado mejorar el gusto fundándose en el carácter nacional, en las naturales tendencias artísticas de la nación española, que ya estaban bien claras en el teatro de Lope y Calderón; habría visto que se hallaba en una época de transición, y que, en el desorden que con tanta ira miraba, podía haber algunas aspiraciones legítimas, que debían ordenarse y no destruirse. Pero don Leandro era de criterio muy estrecho. Su padre y el círculo de amigos de su padre le infundieron desde temprano el *magister dixit*, y

trató de corregir el mal apelando á una dictadura extranjera, inflexible y la más absoluta que pueda imaginarse; y no ya sólo simplemente literaria, sino gubernativa y de policía.

«Así han seguido (dice nuestro autor, refiriéndose á los teatros, en el *Discurso preliminar* de sus comedias) y así continuarán hasta que entre los medios que pide su reforma, se acuerde *la autoridad* del primero que debe adoptarse, *eligiendo* el caudal de las piezas que han de darse al público en los teatros de todo el reino, sin omitir el requisito de hacer que *se obedezca irrevocablemente lo que determine*» (1).

El sistema literario de Moratín, que él aplicó especialmente á las comedias, género el más en boga, es muy sencillo. Con todo dogmatismo lo expone en el *Discurso preliminar*. De ahí entresaco los siguientes párrafos que lo resumen:

«Toda composición cómica debe proponerse un objeto de enseñanza desempeñado con los atractivos del placer.»

(1) En la obra ya citada del señor Cánovas *Artes y Letras*, se haya una exposición á Carlos IV, de Moratín, y una carta del mismo á Godoy, por entonces duque de Alcudia, en que desenvuelve esta idea de la intervención gubernativa en el teatro y, para llevarla á cabo, sugiere medios de un absolutismo inconcebible.

"Una acción sola, en un lugar y un día
conserve hasta su fin lleno el teatro."

«La observación de las reglas asegura el acierto, si el talento las acompaña.»

«No se cite el ejemplo de grandes poetas que abandonaron las reglas, puesto que si las hubieran seguido, sus aciertos serían mayores. Ni se alegue que ni en la representación de una pieza cómica ó trágica es necesario que exista una tácita convención de parte del público, nada importa que esta convención se dilate y aumente sin conocidos límites. Si tal doctrina llegara á establecerse, pronto caerían los que la siguieran en *el caos dramático de Shakespeare.*»

He aquí todo el sistema. Como se ve, no es gran cosa.

Aquello de la enseñanza de las piezas cómicas es una simple teoría de buenas intenciones, y basta notar lo bien que se aviene con la pobreza ó esterilidad de la fantasía, con la falta de sensibilidad artística, para tenerla por sospechosa.

Respecto á las famosas unidades, á las cuales llamaban "las reglas" por excelencia, nada hay que decir. Las unidades de lugar y de tiempo están irremisiblemente condenadas por absurdas y ridículas. La unidad de acción es, por cierto, verdadera. Nadie duda que un carácter ha de herir tanto más, cuanto menos confundido ande

con otros que no tengan relación con él ó no lo ayuden á sobresalir. Pero Moratín consideraba la unidad de acción de una manera tan estrecha y material, que la convertía en precepto no menos absurdo que el de las otras unidades. Su aplicación lo llevó á verdaderas profanaciones. Dice la nota 14 del *Hamlet:*

«*Señor, yo creo que le vi anoche.* Conservando diez ó doce versos de las escenas anteriores, podría suprimirse todo lo restante, y empezar la tragedia por aquí.»

Esta nota corresponde á la mitad de la escena VI del primer acto. De una plumada suprime cinco escenas y media, ociosas á su juicio, y por consiguiente contrarias á la unidad de acción. El hombre no se paraba en pelillos (1).

(1) «Las más grandes obras maestras del arte dramático, dice Macaulay, han sido compuestas en abierta contradicción con las unidades (*de lugar y de tiempo*), y, sin violarlas, no habría sido posible escribir tales obras. Es claro, por ejemplo, que un carácter como el de Hamlet no podía ser desenvuelto dentro de los límites en que se encerró Alfieri.» (*Moore's Life of Lord Byron*). En la parte donde se halla este pasaje, hay seis ó siete páginas en que Macaulay, con soltura y sensatez de las más agradables, trata sobre lo que se entiende por corrección en poesía, sobre las unidades y las reglas antojadizas de ciertos críticos. La

Felizmente no puso mano en el texto de Shakespeare; pero Molière no libró lo mismo. Moratín apreciaba de veras á Molière, é hizo con él de las suyas: como dice el adagio: "quien te quiere te aporrea". Y lo aporrea de lo lindo, lo vuelve unitario é instructivo, le quita unas escenas, le agrega otras, aquí acorta el diálogo, allí lo alarga, acullá lo altera, como en obra propia, y todo para mayor aprovechamiento del público español. Lo primero que hace es ponerle hora: así en *El médico á palos*, "la acción comienza á las once de la mañana y acaba á las cuatro de la tarde". Lo último que hace es ponerle enseñanza. Por muchas vueltas que uno da á la comedia, no descubre enseñanza alguna ni siquiera intenciones de tal cosa; pero don Leandro, con su sagacidad habitual, ve el negocio, y para ponerlo bien claro, cambia el fin de la última escena y le agrega un parche muy instructivo.

MARTINA

...Mira, trátame bien, que á mí me debes la borla de doctor que te dieron en el monte.

(Lo que sigue es exclusivamente de Moratín.)

mayor parte de estas observaciones cogen de medio á medio á Moratín.

BARTOLO *(Sgnarelle)*

¿Á ti? Pues me alegro de saberlo.

MARTINA

Sí, por cierto. Yo dije que eras un prodigio de la medicina.

GINÉS *(Valère)*

Y yo porque ella lo dijo lo creí.

LUCAS

Y yo lo creí porque lo dijo ella.

DON JERÓNIMO (*Géronte*)

Y yo, porque éstos lo dijeron, lo creí también, y admiraba cuanto decía como si fuese un oráculo.

LEANDRO

Así va el mundo. Muchos adquieren opinión de doctos, no por lo que efectivamente saben, sino por el concepto que forma de ellos la opinión de los demás.

¡Bien valía la pena de escribir una comedia para salir con esta sutil perogrullada "desempeñada con los atractivos del placer"!

Para que el lector se forme idea de los cambios que hacía Moratín en Molière, transcribo en se-

guida un párrafo de la advertencia que puso á lo que llama traducción libre de *Le médecin malgré lui.* Adviértase que habla de sí mismo en tercera persona.

«Moratín siguió en esta pieza los mismos principios que le habían dirigido en la precedente (la traducción libre también de *L'École des maris*). Simplificó la acción, despojándola de cuanto le pareció inútil en ella. Suprimió tres personajes: MM. Robert, Thibaut y Perrin, y, por consiguiente, dejó perder la graciosa escena segunda del primer acto, y la segunda del tercero, para no interrumpir la fábula con distracciones meramente episódicas, sujetándola á la estrecha economía que pide el arte, sin la cual, á fuerza de ornatos viciosos, se entorpece la progresión dramática y se debilita el interés. Redujo á tres las cinco palizas que halló en el original. Pasó en silencio la existencia inútil de un amante que no aparece en la escena, y esta omisión le facilitó el medio de dar á la resistencia obstinada de don Jerónimo un motivo más cómico, y más naturalidad al desenlace.»

Moratín no titubea; corta, corrige y condena, como lo hace un profesor con las composiciones de sus alumnos. Y ¿en qué entorpecen la progresión dramática y cómo debilitan el interés las escenas aludidas? ¿Quién no ve que esos son rasgos cómicos que se ofrecían como de improviso á Molière, y que él muestra de paso, sin dejar de seguir su camino, deleitando á los que lo acom-

pañan, y sin distraerlos ni llevarlos hacia ningún atajo? No hay genio fecundo, brioso, exuberante, que de continuo no vaya esparciendo rasgos de esta especie, como joyas que desdeña para sí, como el excedente de su fantasía. Todos esos recortes de Moratín son roñerías ridículas. Y ¿qué misteriosas razones tendría este fecundo crítico para reducir las cinco palizas á tres y no á dos?

Y tan seguro está nuestro autor de que no puede errar, que agrega: "Si Molière viviese, haría en ésta y otras piezas suyas las mismas correcciones con más severidad y mayor acierto." Es indudable que las habría hecho. Molière vivió en tiempo de Boileau, Racine, Lafontaine, y los demás de la conocida pléyade del siglo de Luis XIV, y, sin embargo, no hizo tales correcciones; pero si hubiese vivido en tiempo de Moratín, el padre y el hijo, de Cadalso, Tineo, Hermosilla, Peréz del Camino, indudablemente se habría visto avasallado por estas brillantísimas lumbreras. ¡Háse visto presunción!

La refundición de las dos comedias de Molière ya nombradas se hizo más de veinte años después de las notas al *Hamlet;* pero no hay para qué contar el tiempo que va de una á otra obra de

Moratín. Tal como fué á los veinte años, tal fué á los sesenta y ocho, edad en que murió. Tal como comenzó su carrera literaria, tal la acabó, con las mismas teorías, el mismo sistema, los mismos principios, la misma manera de considerar las cosas, la misma estrechez de criterio, sin que los años, el estudio, la experiencia le añadieran ó quitaran cosa alguna, ni le abrieran nuevos horizontes, ni le infundieran nuevo espíritu. Esto, á la verdad, es cosa bien rara, y sólo puede comprenderse en un misántropo con ribetes de orgulloso y porfiado. Escribió las notas al *Hamlet* de vuelta de un viaje que hizo á París en 1792, de donde pasó á Londres, huyendo de los horrores de la revolución francesa. No necesito hacer hincapié en estas notas porque no hay ahora quien las apruebe; pero generalmente disculpan á Moratín con Voltaire. Y á Voltaire ¿quién lo disculpa? Nadie lo disculpa. Y ¿quién no sabe que Voltaire trató de rebajar á Shakespeare, al cual antes había ensalzado, movido únicamente por la pasión, y nó por convicción profunda, como Moratín?

Á propósito de estas desgraciadas notas, lo más oportuno es aplicar á su autor el famoso epigra-

ma de Le Brun sobre La Harpe. Le viene tan de perlas que ni mandado hacer, salvo en la alusión á la estatura de La Harpe, que era muy chiquito de cuerpo; pero en lo moral, nada desdice.

SUR LA HARPE

Qui venait de parler du grand Corneille avec irrévérence

Ce petit homme, à son petit compas
veut sans pudeur asservir le génie;
au bas du Pinde il trotte à petit pas,
et croit franchir les sommets d'Aonie.
Au grand Corneille il a fait avannie;
mais, à vrai dire, on riait aux éclats
de voir ce nain mesurer un Atlas,
et redoublant ses efforts de Pigmée,
burlesquement roidir ses petit bras
pour étouffer si haute renommée.

No es posible hacer resaltar con más vigor la estrechez, mezquindad y ruindad de miras de un mal crítico.

IV

Viéndose don Leandro hombre de talento y conocedor de las reglas, se imaginó que era el llamado para regenerar el teatro español, y á ello encaminó todos sus esfuerzos. Era algo fatuo: se

estimaba en mucho y se respetaba. En sus prólogos y advertencias trata de sí mismo en tercera persona, y habla del talento de Moratín, de la gloria de Moratín, del buen gusto de Moratín, de los méritos de Moratín como si este escritor tan célebre y meritorio no fuese él mismo, sino otro á quien admiraba sinceramente.

Creyó, pues, que era necesario predicar con el ejemplo y, con talento y reglas, no dudó un momento de que alcanzaría buen éxito.

«Don Leandro Fernández de Moratín (dice de sí mismo en el *Discurso preliminar)* que ya tenía compuesta por aquel tiempo (1786) la comedia de *El Viejo y la Niña,* . . . meditaba la difícil empresa de hacer desaparecer los vicios inveterados que mantenían nuestra poesía teatral en un estado vergonzoso de rudeza y extravagancia. No bastaban para esto la erudición y la censura; se necesitaban repetidos ejemplos; convenía escribir piezas dramáticas según el arte: no era ya soportable contemporizar con las libertades de Lope, ni con las marañas de Calderón. Uno y otro habían producido imitadores sin número, que por espacio de dos siglos conservaron la escena española en el último grado de corrupción (1). No era lícito que un hombre de

(1) Ya lo había dicho su padre don Nicolás en la sátira primera:

¿No adviertes cómo audaz se desenfrena
la juventud de España corrompida
de Calderón por la fecunda vena?

buenos estudios (se refiere á él mismo) se ocupase en añadir nuevas autoridades al error.»

¡Las libertades de Lope, las marañas de Calderón, el caos dramático de Shakespeare! . . . Pasemos.

Por lo transcrito se ve claramente que Moratín no escribió por inspiración, por manifestar las impresiones que en él hubieran despertado los contrastes y ridiculeces de la vida, sino *invita Minerva*, á sangre fría, con el objeto de ofrecer á sus conciudadanos modelos de ese género poético, y curar y atajar así el virus corruptor que habían infiltrado en la musa española esos dos grandes libertinos del arte, Lope y Calderón.

Tengo yo la sospecha de que este deseo de escribir comedias, por una parte, y, por otra, la falta de *vis comica* que en sí mismo no podía menos de notar nuestro autor, debieron de ser causa muy inmediata para que sentase el principio de que "la observancia de las reglas asegura el acierto, si el talento las acompaña", principio que repite con muchísima frecuencia y siempre de la misma manera. Nótese que da á la palabra "talento" una significación harto vaga y general, y la pone en segundo término. Lo importante está

en el estudio, en la aplicación, en la imitación de los clásicos, en fin, en las cualidades que él poseía á ciencia cierta. "¿Qué motivos tiene usted para acertar?" pregunta don Pedro, el de *El Café*, genuino representante de Moratín, á don Eleuterio, el mal cómico. "¿Qué ha estudiado usted? ¿Quién le ha enseñado el arte? ¿Qué modelos se ha propuesto usted para la imitación? ¿No ve usted que en todas las facultades hay un método de enseñanza, y unas reglas que seguir y observar; que á ellas debe acompañar una aplicación constante y laboriosa; *y que sin estas circunstancias, unidas al talento*, nunca se formarán grandes profesores, porque nadie sabe sin aprender?" Siempre la misma cosa: el talento va en segundo término, con su significación vaga, su importancia secundaria, como una simple concesión. Nada dice de la inventiva, de la originalidad, de las aptitudes especiales, del genio en una palabra. Es natural que un hombre que daba en el arte tan escaso lugar al genio, nunca llegase á comprenderlo; pero sea todo esto convicción ó ceguera de Moratín, ello se ajusta tan bien á sus fuerzas y á la naturaleza de su ingenio, que se puede lícitamente abrigar la sospecha de que en esta

doctrina han tenido buena parte la personalidad ó el egoísmo. De Alfieri puede decirse que "se encerró" en estrechos límites, porque, en verdad, en sus obras se echa de ver un ingenio encerrado, que podía extenderse mucho más; pero Moratín está en su justo lugar dentro de los límites que puso al arte, de manera que, al señalar estos límites, parece que hubiera tomado en cuenta el preciso alcance de su ingenio. Me apresuro á decir que éstas son meras suposiciones, fundadas más bien en la flaqueza humana que en hechos claros. Sin embargo, me ha parecido conveniente insinuarlas tratándose de un escritor que pasa por un modelo de amor y abnegación al puro arte, aun cuando se reconozca que eligió un mal camino.

Dejando esto á un lado y para no volverlo á tomar en cuenta, hay que notar en Moratín que era hombre de los menos apropiados para escribir comedias. Vivió lejos del mundo, apartado del trato social. No tenía el dón de observar instintivamente la naturaleza humana. Le faltaba inventiva: nunca hizo otra cosa sino escoger en campo trillado. Lo ridículo, en vez de alegrarlo, lo irritaba. Preocupaciones inveteradas empañaban

á menudo la lucidez de su talento y entrababan su imaginación de por sí harto flaca y raquítica. Sin libertad, sin expansión, sin conocimiento del mundo, sin percepción de las ridiculeces sociales, ¿cómo habría podido hacer buenas comedias? Poseía sus reglas, que consideraba infalibles; pero, aun dándolas por razonables, aun dándolas unidas al talento, siempre se podría observar que las reglas tienen por objeto guiar las especiales aptitudes de un ingenio, y en Moratín faltan estas especiales aptitudes ó se muestran muy débiles. Y así sus comedias sólo ofrecen, en general, el mérito de la dificultad vencida; pero no del arte subyugado. Escribió comedias como pudo haber escrito tragedias, novelas ó cualquiera otra cosa. Su talento lo salva de disparatar; su buen gusto lo lleva á escoger bien; pero la falta de especial ingenio le impide descollar en el arte cómico y descuella sólo en la parte accesible al talento y al buen gusto, es decir, en aquellas cualidades literarias comunes á todos los géneros de poesía, como ser la corrección y la naturalidad.

Don Leandro compuso cinco comedias: cuatro sociales y una con fundamento literario.

En las primeras queda muy en descubierto la

monotonía y pobreza de la invención. Se fundan en la observación de un hecho vulgar: los funestos resultados de la conducta de aquellos padres de familia que violentan á sus hijas para que elijan tal estado ó tal marido. Parece que Moratín no vió del mundo otra cosa que viejos machuchos y aficionados á casarse con chiquillas; madres inocentonas y ordinarias que allanan el camino á los viejos con la más buena fe del mundo; muchachas con galán secreto y obligadas por las circunstancias á ser hipocritonas. En *El Barón* quiso introducir un tipo extraordinario para sus modestos recursos, un aventurero; y lo hizo con malísima suerte: esa es la peor de sus comedias. Á poco de comenzar á leerla, se conoce que el tal Barón es el viejo machucho de siempre, y sale ahí como si lo hubiese obligado el autor á desempeñar el papel más ajeno á su carácter. El Barón es un aventurero y estafador; pero tan cándido é infeliz que, en vez de recibir palos, como se los dan fuera de la escena al fin de la pieza, merecía simplemente que le arroparan la mollera, y aun que levantaran suscripción para que se fuese á otra parte y tuviese qué comer en el camino.

La mejor de estas comedias es, sin disputa, *El*

sí de las niñas. Por cierto, no hay en ella caracteres bien realzados, ni tiene rasgos cómicos, ni es briosa, alegre, interesante; pero es sencilla, natural, tiene un fondo agradable de benevolencia y generosidad, tiene aire y espacio. El aire es un poco frío, el espacio es como el patio grande de una escuela; la pieza entra, por algún respecto, en el *genre ennuyeux;* pero lo cierto es que nunca habían hecho mejores migas «la estrecha economía que pide el arte» y la pobreza de un ingenio cómico. Si el arte hubiese pedido una economía un poquito más holgada, el ingenio se habría visto apuradísimo para encontrar recursos. Felizmente, el arte, por gran casualidad, sólo pedía la economía necesaria para que le sirviese debidamente el ingenio de Moratín.

En la *Mojigata* cometió nuestro poeta un pecado de mal gusto, no compensado por otra parte: de una muchacha tiranizada por su padre para que entrase al convento, pretendió hacer una *Tartufe.* Es cosa chocante y desagradable.

La Comedia Nueva ó *El Café* es de otro género: es una sátira literaria en forma de comedia. Don Leandro tenía, como ya se ha dicho, la percepción de las ridiculeces literarias, y cuando,

para manifestarla, recurrió al género cómico, anduvo acertado por esta razón: el defecto más saliente de su vena satírica es un abrumador recargo de colorido: amontona, unas sobre otras, cosas de una misma especie hasta que no le queda ninguna. En la simple sátira se puede abrumar impunemente de esta suerte al lector, quedándole á salvo á éste el derecho de suspender la lectura ó saltarse párrafos cuando se cansa; pero con el público de un teatro no puede hacerse lo propio. Al público de un teatro no se le aburre impunemente, y lo que más teme un autor cómico es aburrir á su público. Este freno, que no sentía Moratín cuando escribía simples sátiras, tenía forzosamente que sentirlo al escribir una comedia y esto había de redundar en provecho suyo.

Por otra parte, compuso *El Café*, no ya sólo á impulsos de un fin utilitario, sino para manifestar la impresión de ridiculez y de irritación que en él despertaban los malos autores cómicos de su tiempo. Las escenas de la vida social lo dejaban frío; pero las ridiculeces y vicios literarios lo excitaban. *El Café* debía, pues, tener un principio de inspiración, y lo tiene; debía ser espontáneo, y lo es; debía llevar un sello de originalidad, y lo lle-

va; debía producir caracteres por lo menos más vigorosos que los de las otras comedias del mismo autor, y los produjo. Son éstos los dos principales: don Eleuterio, el cómico ridículo, y don Pedro, el censor moratiniano, inexorable, agrio y dogmático. Los otros caracteres estén tomados de Molière, unos más directamente que otros. Don Antonio es *Philinte*, el de *El Misántropo;* el pedante don Hermógenes es tipo muy común en Molière, aun desde sus primeras tentativas cómicas, como el Doctor de *La Jalousie du Barbouillé;* Mariquita y su madre tienen su origen en *Las Mujeres sabias.*

El Café puede compararse en importancia con *Les Précieuses ridicules*, no tomando en cuenta lo que va de una ridiculez literaria á una ridiculez social. Las frases de *Madelon* y *Cathos* valen tanto como los disparates de don Eleuterio; tan contrarios al sentido común son estos disparates como aquellas frases, y el mal gusto que los sostenía había de desaparecer ó mudar en plazo más ó menos largo. Molière trató su asunto como verdadero cómico, ¡Y con qué brío y entusiasmo! ¡Con qué gracia y arranque incomparables! Mostró lo ridículo por medio del contraste, sin seña-

larlo directamente, dejándolo como que se manifestase y apareciese por sí solo. Moratín trató el suyo como satírico; señala directamente la ridiculez, la va mostrando con el dedo, critica, discute, prueba, dice cómo habían de andar las cosas. Don Eleuterio es el personaje encargado de decir los disparates, y don Pedro el encargado de notar esos disparates, de probar que son tales y que don Eleuterio es un tonto.

En el carácter de don Pedro, puso indudablemente don Leandro mucho de su propio carácter, y como lo tenía semejante á una gruesa regla de hierro (con un filón de oro en el centro), resulta que el tal don Pedro es uno de los personajes más insoportables é impertinentes que uno pueda imaginarse. Molière no habría dejado de armarle, en lo mejor, una celada, y de ponerlo soberanamente en ridículo ó descargarle una paliza, con gran contento de actores y espectadores. De todos modos, el carácter está bien delineado; eso sí que, como hecho de una sola pieza, no penetra mucho en lo humano. El señor Cánovas no lo cree así y, en su entusiasmo por Moratín, ve cosas extraordinarias é inauditas. Dice en el citado libro *Artes y Letras:*

Le Misanthrope, dicho sea con la debida consideración, antes presenta un ejemplar de locura que no un tipo natural y cómico; y entre su absurda severidad contra las condescendencias, y hasta contra la cortesía que el estado social exige, y su incurable indulgencia respecto á las constantes é inexcusables flaquezas de *Céliméne,* hay una contradicción patente, que priva de unidad y aun de realidad á su carácter. Algo tiene del *Misanthrope,* aunque no hable con hiel sino de los desatinos dramáticos, el don Pedro de *La comedia nueva;* pero ¡cuánto más racional, más compasivo, más verdadero tipo de hombre no es este don Pedro con los objetos de su odio (es á saber, los que dan á la escena malas comedias, y los que las celebran), que no *Alceste,* cruel con todo el prójimo, á excepción de la coquetuela que le tiene sorbido el seso hasta el punto de querer huir en su mala compañía de un mundo que por tales y aun menores faltas detesta!

He aquí un juicio bien extraño en un escritor de talento tan distinguido como el señor Cánovas. No es posible dejarlo pasar sin algunas observaciones.

Á lo que parece, el señor Cánovas sigue la misma estrecha idea que tenía Moratín acerca de lo que ha de entenderse por carácter de un personaje de pieza dramática. Moratín consideraba que un carácter era natural y estaba bien sostenido, cuando sólo presentaba un lado, cuando parecía que no tenía más que ese lado, cuando podía

demostrarse con la lógica más rigorosa que todos y cada uno de sus actos tenían, con la inclinación ó pasión dominante, la relación del efecto á la causa. Un acto cualquiera que no se conformara con esta lógica era inadmisible porque desmentía el carácter. Pues bien, con esta teoría, sin razón alguna, se dan estrechos límites al arte dramático, se veda al autor que penetre y trate de sondear los pliegues y profundidades del alma humana. El autor, según eso, no necesita observar sino raciocinar. Esto es empequeñecer la naturaleza y reducirla para explicarla ó para facilitar el procedimiento artístico. En la naturaleza no se encuentran, sino como excepción, esos caracteres compactos y unidos, sin dobleces ni rincones, que obran siempre como lógicamente habían de obrar. Mientras más unido aparezca el carácter, más superficial tiene que ser. Lo que se observa en la naturaleza es que todos los hombres tienen una pasión dominante, que da al individuo aquellas cualidades especiales que constituyen su carácter; pero esta pasión no obra siempre directamente, no es la única que obra, las circunstancias la modifican de mil modos, ella misma cambia y se transforma constantemente.

Ahora bien, el objeto de todo arte es manifestar un carácter. El arte dramático manifiesta el carácter humano por medio de la lucha en la tragedia, por medio del contraste en la comedia; mas, para que la pasión dominante, constitutiva del carácter, aparezca conforme con la naturaleza, tiene que apoyarse en una base humana, tiene que sobresalir de un fondo humano. Por la teoría de Moratín, el autor cómico debe tomar esa pasión como en abstracto y encarnarla en un personaje, de modo que sea ella toda el alma. Y así Moratín encuentra que el carácter de Polonio, en el *Hamlet*, está bien seguido y jamás se desmiente, porque ni un momento deja su papel de charlatán; pero no sospecha ni remotamente lo que hay en el carácter de Hamlet: la pintura más vasta y profunda del corazón humano, donde las pasiones luchan como las olas de un mar tempestuoso, se atropellan, se encrespan, se allanan, como por puro capricho, y tal vez se arremolinan de suerte que descubren las arenas del fondo.

En la comedia, del contraste de los caracteres surge la luz que los ilumina. El recurso más fácil y que más directamente puede impresionar al común de la gente, es la contraposición de humo-

res, de caracteres bien distintos y diversos; pero este recurso no es tan fecundo ni soberano como aquel otro sólo accesible al genio, y que consiste en manifestar los contrastes radicales de un mismo carácter. Molière alcanzó dos veces á este punto, que puede considerarse como lo sublime de la comedia: en *El Tartufo* y en *El Misántropo.* En el primero mostró el contraste, ocasionado por la hipocresía, de la virtud aparente y la grosera realidad en un mismo individuo; en el *El Misántropo*, el contraste de la convicción profunda con la flaqueza humana. La contradicción patente que nota el señor Cánovas en Alceste es uno de los rasgos más humanos de este tipo inmortal. ¿Hay falta de naturalidad y de realidad en Alceste porque, siendo misántropo convencido, se deja subyugar por una coqueta? ¡Pues cómo! ¿Y no estamos viendo todos los días casos que podrían parecer más extraños? ¿No estamos viendo hombres profundamente religiosos, profundamente convencidos, llenos de fe, que abominan sinceramente del pecado, á quienes las miradas provocadoras de una mujer hacen perder el seso y aun el alma? Y cuando oímos de tales casos, nadie que tenga alguna experiencia de la vida se sor-

prende, sino que piensa para sí: ¡Oh miseria humana! Alceste es un hombre con una pasión dominante, no un cuerpo de hombre movido únicamente por cierta pasión. El señor Cánovas, como Moratín, no comprueba la naturalidad de un carácter comparándolo con la naturaleza, sino con ciertas premisas y con las conclusiones lógicas que de ellas se desprenden. El carácter de Alceste, tratado trágicamente, se habría manifestado en lucha de la misantropía con el amor; tratado cómicamente se manifiesta en el choque con otros caracteres, y en el contraste eminentemente humano de la convicción orgullosa y de la voluntad flaca y miserable. La gloria de Molière está en que, sin salir de los procedimientos propios de la comedia, supo tocar el fondo del corazón humano. La poesía, en toda su amplitud, no penetra más allá.

V

No querría terminar sin ofrecer al lector una muestra de lo que podía Moratín cuando se trataba de vencer dificultades. Pero, ya que no es posible dar muestras de sus comedias, cosa que

resultaría demasiado larga, voy á dar una de dificultades de estilo.

Pensaba don Leandro que una comedia podía escribirse en prosa ó en verso; pero, ya se emplee ésta ó aquella manera, recomienda que el lenguaje ha de acercarse cuanto sea posible al común y familiar, sin caer, naturalmente, en la trivialidad. De tal modo cumple esto en sus comedias que, cuando las escribe en verso, el verso no se diferencia un punto de la prosa familiar. He aquí un ejemplo entre muchísimos.

GINÉS

. . . . No acabo
de entender . . .

DON JUAN

Mira, don Diego
de Arizábal no nos puede
llevar; pero podrá hacerlo
un amigo suyo en otra
embarcación . . . Á este efecto
quedó en hablarle y llevar
la razón á don Anselmo;
y allí se ha de preguntar.
Yo voy entretanto al puerto,
y aquí me hallarás.

(*El viejo y la niña*, esc. IV, act. II)

Póngase esto en prosa, y dígase si hay la menor diferencia:

GINÉS

No acabo de entender...

DON JUAN

Mira, don Diego de Arizábal no nos puede llevar; pero podrá hacerlo un amigo suyo en otra embarcación. Á este efecto quedó en hablarle y llevar la razón á don Anselmo; y allí se ha de preguntar. Yo voy entretanto al puerto y aquí me hallarás.

Hé aquí un caso que habría llenado de asombro á M. Jourdain: hablar en prosa y verso á un mismo tiempo.

Ocurre preguntar, ¿qué objeto tiene escribir versos así? Declamándolos con naturalidad, no se sabrá si son versos ó prosa; declamándolos como versos, la frase no sale natural, sino con pausas inmotivadas.

No creo que pueda usarse indiferentemente la prosa ó el verso en las comedias. El verso, al fin y al cabo, es como un traje de ceremonia, que pide en el que lo lleva cierta vigilancia sobre su persona, cierta distinción y soltura en los ademanes, cierta nobleza y elegancia en las expresiones.

Molière usa el verso en sus comedias cuando quiere hacer correr en ellas aires de buena sociedad, cuando el asunto se esparce en esferas dilatadas. Moratín escribió en prosa *El Café* y *El sí de las niñas.* Tal vez esta última comedia habría ganado si hubiese sido escrita en verso: pero no en redondillas, sino en un verso más amplio y reposado. El verso habría dado á la serenidad, generosidad y benevolencia de don Diego, un tinte distinguido y poético, que no le ha dado la prosa fría y rigorosamente familiar.

Don Leandro pasó en Francia sus últimos años en el seno de una familia amiga. En España lo miraban como afrancesado porque no combatió la administración francesa, sino que aceptó el hecho. Murió en París el 21 de junio de 1828. En su destierro se ocupó principalmente en dar la última mano á los *Orígenes del teatro español*, obra en que había trabajado desde tiempo atrás y que se publicó por primera vez después de su muerte. Es una reseña, ó más bien, catálogo noticioso de las piezas del teatro español, desde su origen hasta Lope de Vega. El señor Menéndez y Pelayo, que es autoridad en estos asuntos, dice que esta obra es "de erudición copiosísima para su tiempo,

de propias y bien ordenadas investigaciones, que arguyen verdadero celo patriótico y amor sin límites á su asunto.»

Moratín, considerado en general, aparece como un talento de gran lucidez sujeto á una manía: la de la reglamentación clásica especialmente aplicada al género dramático. Cuando critica ó trata directamente de las reglas, se vuelve autoritario, vulgar y porfiado. Cuando obra conforme á ellas, su talento se amolda primorosamente á la situación en que se ve colocado, y vence las dificultades, no con brío, pero sí con limpieza. Finalmente, cuando manifiesta sus afectos y modestas ambiciones en poesías sueltas, descubre un fondo suave, tranquilo, en el cual la sinceridad que atrae, suple en algo á la inspiración que arrebata. Aparte de esto, en Moratín, crítico, cómico ó poeta, resplandece siempre una cualidad que bastaría por sí sola para darle honroso puesto entre las glorias académicas: su estilo puro, castizo, correcto, natural, sobrio, decoroso, sin afectación alguna. Carece, es verdad (y así había de ser atendido el carácter de nuestro autor), de viveza, colorido, de aquellos graciosos excesos de la frase, de aquellas amables redundancias, que parecen la

natural expresión de la espontaneidad, de la expansión, de la índole amistosa; pero es un guía seguro, un modelo excelente. Para que uno se forme alta idea del talento y del buen gusto de don Leandro como escritor, basta considerar que escribió en una época de decadencia literaria, de extravío general del gusto, de casi completo descuido de los estudios retóricos, ayudado todo esto por los trastornos políticos más terribles que puede experimentar una nación. Moratín es simplemente una gloria académica, no una gloria del arte; pero no debemos olvidar que en las nobles emulaciones del arte, corresponde el accésit á las glorias académicas.

1.º de abril de 1889.

EL ARTE DOCENTE

I

Leyendo en cierta ocasión un artículo de Revista europea, hallé un párrafo en que se trataba incidentalmente de la teoría que pide al arte enseñanza ó, por lo menos, provecho moral. El autor, que era hombre distinguido en las letras, seguía esa teoría; pero, en vez de sentarla simplemente y seguir con su asunto, creyó que debía dar alguna razón á favor de ella. No anoté entonces el párrafo y no me he podido acordar en qué número de esa Revista se hallaba, porque ya de esto hace algún tiempo; pero lo que sí recuerdo muy bien es que la única razón que se daba, se

reducía á un recurso oratorio que decía en sustancia: "Algunos creen que el arte no tiene más objeto que manifestar la belleza ideal, que no tiene obligación alguna de contribuir con todas sus fuerzas al mejoramiento del individuo, á la instrucción y moralidad del pueblo. Jamás podré aceptar semejante teoría. ¡Cómo! ¿Es posible que el arte, no se proponga más que deleitar, conmover ó exaltar la imaginación? ¿Es posible aceptar que el arte, teniendo como tiene en sus manos tan poderosos medios de persuasión, se encierre en un mezquino egoísmo y no emplee su fuerza y dilate su horizonte en provecho de la humanidad? No: el arte debe enseñar." Y volvía el autor á su asunto principal.

Si, en vez de preguntar si aquello era aceptable, hubiese dado el autor una razón clara y decisiva por la cual probase que aquéllo no debía aceptarse, el punto no me habría llamado la atención; pero las declamaciones oratorias, cuando aparecen en lugar de las razones, se vuelven sospechosas; tienen aquéllas su lugar después de éstas, y sirven para calentarlas. Como lo acostumbro en tales circunstancias, me puse á buscar por mi cuenta alguna razón clara en favor del arte

docente, y, con gran sorpresa, no pude salir de argumentos más ó menos sentimentales. Sólo se me ocurrían esas objeciones asustadas que ocurren naturalmente á cualquier individuo á quien se le combate una opinión que abrigaba hacía tiempo por pura costumbre, y que se reducen á exclamar: "¡Cómo! ¡Esto es imposible! ¿A dónde iríamos á parar con semejante teoría? Esto no se puede admitir. No, señor." Y, sin embargo, si el individuo se pone á meditar desapasionadamente sobre el asunto, tal vez no tarde en hallar que la teoría que tanto lo trastornaba es de las más practicables, que no lleva á ninguna mala parte, y que no hay inconveniente para admitirla.

Poco á poco me fuí convenciendo de que la teoría del arte docente se parece á ciertas leyes y decretos dictados con oportunidad hace muchos años. Las circunstancias han cambiado: esos decretos no se obedecen ó se eluden de mil maneras. No sólo no prestan utilidad alguna, sino que entraban. Sin que nadie los cumpla, siguen vigentes, y nadie podría decir el por qué. Se exhuman cuando algún interés particular ó político halla en eso su provecho, y luego vuelven á quedar arrumbados. Pues bien, si alguien pide fran-

camente que se den por abolidos y abrogados, raras veces deja de levantarse por ellos acalorada discusión, y no falta quien vea en la petición susodicha un atentado contra la estabilidad de las leyes, no falta quien descubra tenebrosas perspectivas de desquiciamiento social, y sobran los que preguntan inquietos ó indignados: "¿Á dónde vamos á parar?" Mientras tanto ahí están los hechos diciendo á gritos que no hay atentado alguno, ni desquiciamiento, y que no iremos á parar á ninguna parte, sino que seguiremos donde estamos, puesto que los tales decretos no se cumplían. Algo así pasa en el arte. Allá en tiempos primitivos ó más ó menos remotos, cuando la ignorancia era general y crasa, pudo atribuirse con fundamento á los artistas la misión de ilustrar al pueblo, puesto que, siendo ellos de los pocos que cultivaban su entendimiento, estaban en comunicación directa con el pueblo y eran escuchados con gusto. Pero ahora los tiempos son muy diversos; ahora anda la ciencia en el aire, y cuesta ser ignorante. El que quiera conocer las cosas del mundo ó sus propias obligaciones morales, no tiene más que estirar el brazo ó salir á la calle para aprender en legítima fuente lo que

desea. ¿Con qué objeto imponer ahora al artista más obligaciones de las que le corresponden? ¿Con qué objeto hacerlo subir á una cátedra sin oyentes? Porque los hechos, por poco que uno los observe, están atestiguando que nadie va á buscar en las obras de arte enseñanza de ningún género, sino que, cuando quiere tenerla, va á buscarla en su verdadero lugar: en las obras ó en los hombres que especialmente la cultivan; y, si encuentra enseñanza en la obra de arte, ó no la toma en cuenta, ó, antes de aceptarla, la comprueba; que viene á ser como si la tomara de otra parte.

La cuestión del arte docente es fácil de aclarar por medio de la simple observación. Bien veo que tratando el asunto de una manera práctica voy casi á pura pérdida; pero no importa. Ya se ha hecho como costumbre que no se pueda tratar del arte sino á media inspiración, á media poesía, en estilo de alta escuela. Ciertos autores se imaginan que, para dilucidar puntos de arte, lo primero y más importante es dar pruebas de honda sensibilidad estética; procuran entusiasmarse á todo trance, y luego derraman su entusiasmo en frases magníficas; quieren que cada página palpi-

te á impulsos de inmenso amor á la belleza; se enternecen á cada paso á propósito del Partenón, de la catedral gótica, del Laoconte, de los cuadros de Rafael, y sabe Dios si ni siquiera han visto nada de eso, y se están entusiasmando á fuerza de reflexionar delante de malos grabados. Y nada de raro tiene que las frasecitas sean extracto ó copia de lo que dijo otro autor, el cual á su vez copió á otro, porque en esto de crítica de artes todo es ponerse á copiar, y es negocio que ahí anda por mayor y muy acreditado. ¿Pues qué, cuando comienzan á dar vistazos á la naturaleza y á mostrar las grandes líneas de la creación? En fin, de todo ello resultan esas obras medio vagas, medio racionales, medio artísticas, medio docentes, que enseñan mucho, que gustan mucho, y en las cuales, por caso singular, nadie aprende nada. Así como en tratados de puro raciocinio, uno se deleita en párrafos en que el raciocinio parece entusiasmarse y toma visos poéticos, así en estas obras de poesía raciocinadora uno verdaderamente se deleita cuando encuentra un principio claro, racional y que va á ser demostrado; pone en él sus cinco sentidos, piensa que ahí está el grano, y con anhelo espera las

pruebas. Pero no hay nada. Las pruebas llegan desleídas en el ave que cruza el espacio, en el lago dormido, en la bóveda estrellada, en la armonía de las esferas, y acaban por perderse en lo infinito. Lo curioso es que el autor saca al fin su conclusión de la manera más limpia, como si hubiese probado matemáticamente la cosa. Yo he leído muchas obras así, brillantísimas por sus imágenes y estilo; pero que dejarían á oscuras acerca de su verdadero objeto, si no fuese por el título, por los sumarios de los capítulos y alguna conclusioncita que asoma de cuando en cuando.

Á este sistema recurren de ordinario los que pretenden demostrar que es obligación del arte enseñar y mejorar al hombre. Lo pretenden de buena fe: no hay duda en ello. La obra de arte nos suspende y arrebata y, cuando estamos bajo su influjo, nos miramos á nosotros mismos, y quedamos encantados al vernos inocentes como niños. De buena gana creemos que aquéllo seguirá, que nos hemos mejorado realmente. ¿Pasó el hechizo? Pasó todo. Donde se me ocurre que está muy bien manifestado el influjo del arte en el hombre (sin que al autor se le ocurriera quizás

pensar en eso) es en la oda de Horacio á la vida del campo. Las delicias campestres conmueven profundamente al usurero Alfio y, decidido á acabar su vida en medio de esos goces tranquilos é inocentes, recoge su dinero. Poquito después, ya con la cabeza despejada, lo vuelve á colocar como antes. Para que los partidarios de la enseñanza y misión social del arte moderen sus pretensiones, les bastaría considerar que los artistas debían de ser los que primero recogiesen los frutos de bendición que trae el arte; y está muy lejos de ser así, porque la mayor parte de los artistas son gente traviesa y retozona, las pasiones los llevan como plumas, y, aun cuando en esta vida solemos hacer distinción entre las faltas á la ley de Dios, y á unas llamamos nobles extravíos y á otras bajas pasiones, hay mucho fundamento para creer que en el otro mundo no han de existir tales clasificaciones. Diré más: hay gente que, en dar rienda suelta á los apetitos y pasiones, en darse al diablo sin regateo, ven señal evidente de disposiciones artísticas, y toman aquéllo como principio de inspiración, como gran paso en la senda del arte: es cosa que ya se ha visto.

II

Pero vamos al caso.

La cuestión del arte docente se presenta de una manera bastante vaga, y conviene ante todo simplificarla y precisarla. Desde luego me parece que no se puede admitir en absoluto que el arte *debe* enseñar. Si el arte *debe* enseñar, ha de tener necesariamente y en todo caso aptitudes para eso, porque no hay obligación cuando no es posible cumplirla. Ahora bien, las artes del diseño y la música no tienen aptitudes para la enseñanza. Declámese cuanto se quiera respecto á que tienen tales aptitudes; á todo se puede oponer la porfía del buen sentido. Examínese cada uno á sí mismo, atienda á su propia experiencia, y diga con sinceridad si un cuadro, una estatua, un monumento arquitectónico, una sinfonía, lo han mejorado realmente ó le han manifestado con evidencia una verdad no conocida. Yo entiendo que no hay verdadera enseñanza donde falta el raciocinio, la inducción, la prueba; entiendo que no hay provecho moral donde no se discurre sobre actos dignos de ser imitados, donde no se expli-

ca y se aplica el buen ejemplo que encierran. Á esto no alcanzan materialmente las artes de que hablo. Aquí no es posible dar sino pruebas triviales, de sentido común, como las que he visto en algunos tratados de filosofía para probar que el sueño no es la vigilia y que la vigilia no es el sueño. Las artes referidas podrán conmover hasta las más delicadas fibras de nuestra alma; pero no plantan ni la más pequeña estaca en los dominios de la razón ni persuaden á nada, ni ve uno cómo podrían hacerlo. Á la verdad, sería cosa de las más cómodas y agradables que, en vez de trabajar el hombre con la voluntad y el entendimiento para ilustrarse ó enmendar sus malas costumbres, consiguiese esto mismo poco á poco, paseándose, los ratos perdidos, en una galería de buenos cuadros, ó yendo y viniendo por una calle con edificios bonitos. Para esto, los ricos llevarían gran ventaja á los pobres; y aquí entraría el desear honradamente las riquezas para instruirse y enmendarse, viviendo en un palacio magnífico y discurriendo por salones alhajados como museos.

Los partidarios mismos del arte docente confiesan implícitamente la ineptitud para enseñar

las artes á que me refiero. Cuando hablan del arte en general, no hallan dificultad para la enseñanza en ninguna de sus ramas; pero si, fuera de toda teoría, juzgan de un cuadro, de una estatua, no le buscan provecho moral ni la manifestación de tal ó cual doctrina, sino que simplemente notan las bellezas y tratan de ponerlas en evidencia. Se comprende que buscar aquellas cosas en monumentos de arquitectura, sería ridículo. La pintura, si vamos á decir verdad, se presta más á eso; pero así y todo, sonsacar á sus obras doctrinas esotéricas, es meterse en sutilezas y vaguedades sin cuento. ¿Qué lección podría hallarse en un paisaje aunque sea de Corot, ó en una vaca aunque sea de Potter? Peor es el caso en la música. ¿Qué provecho para el hombre puede sacarse de una sinfonía aunque sea de Haydn ó de Beethoven? Y cuando pintores como Kaulbach, cuyos cuadros son bien conocidos por las reproducciones de los periódicos ilustrados, han querido abrir á su arte horizontes que no le corresponden, han caído en lo simbólico, en quebraderos de cabeza, en alegorías que, para ser entendidas, necesitan una larga leyenda. Que un cuadro, para que lo entiendan, necesite del auxilio de las letras, es

prueba de que en ese caso la pintura carecía de recursos para manifestar plenamente el pensamiento del artista, y que el asunto elegido no era propio de ese arte. Si bien se mira, esta teoría de lo docente es la causa de las intrusiones de unas artes en el terreno de otras, y de tal mezcla no puede salir cosa buena, porque los elementos no se confunden, quedan siempre separados. Los griegos no sacaron la escultura de sus límites propios; no pasaron más allá de manifestar la belleza del cuerpo del hombre, ni siquiera daban expresión á la fisonomía; y la escultura alcanzó entonces un grado de perfección no igualado hasta ahora.

No hay, pues, razón para sostener que el arte en general debe enseñar. Que la poesía puede enseñar, eso sí que no hay cómo negarlo. De manera que, simplificando la cuestión, queda reducida á esto: la poesía *puede* enseñar, luego *debe* enseñar. Por lo que yo he podido alcanzar de este asunto, saco que la poesía no tiene para qué enseñar, por la razón de que, ahora por lo menos, nadie hace caso de sus lecciones ni á nadie aprovechan, y porque por perseguir la enseñanza suele perder la belleza, de lo cual resulta que ni

enseña ni deleita, ó hace las cosas á medias, que es la peor manera de hacerlas.

III

Á dos géneros poéticos, sobre todo, se exige la enseñanza: al género dramático y á la novela. Con ceñirme á ellos basta para mi intento.

Vamos con el teatro.

Al teatro desde muy antiguo se le ha llamado "escuela de las costumbres", y con todo rigor se le ha pedido fin moral. Así será, sin duda; pero yo no he visto nada más distinto que el teatro y la escuela, sobre todo si es de costumbres. Las diferencias empiezan desde el edificio. El edificio de una escuela es sobrio y severo; ahí se procura quitar de la vista todo lo que pueda distraer el espíritu y apartarlo del estudio. En el teatro pasa al revés: ahí se trata de reunir, con el gusto más elegante, todo lo que halague á la vista y distraiga el ánimo: la arquitectura es magnífica y llena de adornos, el oro brilla por todas partes; abundan las columnas esbeltas, las escalinatas majestuosas, las cornisas festoneadas y los espléndidos artesones; donde uno mira ve cariátides voluptuo-

sas, cortinajes, estatuas, pinturas, candelabros con miles de luces. ¿Y qué decir de la concurrencia? Esas lujosas damas, esos caballeros de bigote retorcido y bien peinados y perfumados, tienen en verdad bien poca apariencia de estar en una escuela y de aprovechar moralejas. Las disposiciones interiores que el público lleva al espectáculo y cuanto ve en torno suyo, todo parece calculado para impedir el recogimiento, la meditación, el ejercicio de la razón desapasionada, la firmeza en las resoluciones, sin lo cual no puede haber enseñanza fructuosa. Parece que los que dicen que el teatro es ó ha de ser escuela, no hubieran asistido á ninguna función, ni se hubiesen tomado el trabajo de preguntar á algunos asistentes con qué objeto van al teatro. Nadie le contestará que va con intenciones de aprender, ni á mejorarse en nada, ni cosa parecida, sino á divertirse. Cuál va á pasar el rato, cuál á divisar á su amada, cuál va en busca de emociones, de escenas interesantes que lo distraigan de otros cuidados, á éste lo lleva el arte de algún actor, á aquél los méritos artísticos de la pieza, y unos van simplemente porque están abonados, y otros porque les regalaron lunetas. ¡En buenas disposiciones para aprender está el

público de un teatro, cuando todo lo que siente y ve lo invita y empuja á olvidarse de sí mismo! Aunque se represente la pieza más provechosa y moral del mundo, basta que aparezca en las tablas una actriz bizarra y bien plantada, para que lo eche todo á perder. No me atrevería á sostener que hubiera diez varones justos en esa gran concurrencia, que, cuando tal visión se muestra, no le estén siguiendo las ondulaciones del cuerpo y no piensen para sus adentros que se acomodarían muy bien con ella; esto, por cierto, con semblante grave, reposado y como atento á cosas muy diversas. Y es de notar que en tales circunstancias nadie piensa: "¡Ah! ¡Si fuese mía!" sino: "¡Ah! ¡Si yo tuviese dinero!" Esto es lo que pasa; todos van al teatro á divertirse; cada cual goza á su modo y, terminada la pieza, sale á la calle. No bien siente el airecillo de la noche, se desvanecen como por encanto las impresiones que lleva, y tal vez al acostarse ya no hay noticias. Con seguridad, al día siguiente, la pieza que en la noche tal vez le arrancó lágrimas, se le representará tan lejana como otra que vió hace tiempo. Profunda es la emoción que puede ocasionar una pieza dramática; pero muy pasajera. Sólo se deja sentir

más largo tiempo en imaginaciones calenturientas y enfermizas.

Mucho se ha exagerado la influencia del teatro en el público. Que las costumbres y vida sociales influyen en gran manera en la obra dramática, como en toda obra de arte y aun más, es cosa evidente. El artista no es hombre distinto de los demás; respira la misma atmósfera, sigue las mismas costumbres, tiene las mismas tendencias, contempla los mismos espectáculos. Las concepciones de la fantasía han de participar de la organización moral del artista, y esta organización ha de participar del mundo social en que él se encuentra. El artista, para dar forma sensible á sus concepciones, necesita valerse de las formas que ve él y que todos los de su tiempo y nación ven igualmente.

Más directa es la influencia de la sociedad en la obra dramática que en las demás, porque ésta se compone para ser representada, y si no gusta, los actores no la representan, sale del teatro. Y para que una pieza guste é interese al público, ha de reflejar inmediatamente las costumbres, las tendencias del gusto, las aspiraciones, el modo de ser de la sociedad, cualquiera que sea la época en

que se realice la acción dramática· nadie ignora que los romanos, los griegos y gente antigua del teatro de Shakespeare ó de Racine, son en sus expresiones, en sus afectos, gustos y pasiones, puros franceses ó ingleses de la época en que vivieron esos ingenios. En el teatro, el público pide impresiones vivas y prontas, necesita conocer luego el carácter de los personajes; el espectador no tiene tiempo para reflexionar y recordar: el espectáculo no se detiene. Si los personajes se presentan con un modo de ser social y costumbres ajenas al auditorio, éste no los penetra, no alcanza á penetrarlos, los encuentra ficticios. Siempre puede interesar en este caso el acontecimiento trágico ó cómico; pero interesará por sí mismo y no por los personajes que en él toman parte. Lo que uno experimenta cuando presencia ó le refieren cierta aventura de un individuo á quien conoce á fondo, es bien distinto de lo que sentiría si ese individuo fuese desconocido: en el primer caso la aventura interesa por el protagonista; en el segundo el protagonista interesa por la aventura. El drama procura despertar aquella especie de interés y no ésta, y no lo conseguirá si no coloca á los personajes en la misma atmósfera social que el público

respira. La diversidad de modo de ser social es como una barrera que se interpone entre el público y los personajes, barrera que el espectador no alcanza á salvar en la rapidez del espectáculo; y el autor no puede ayudar al espectador y transportarlo á otro mundo social, porque necesitaría entrar en minuciosidades, en explicaciones y en escenas que irremediablemente habrían de entorpecer la acción. En este respecto la novela lleva gran ventaja al drama. Los que componen piezas que pasan en otras edades deberían meditar bien este punto, porque cuanto más procuren ajustarse á la verdad histórica en los usos y costumbres, tanto más frío encontrarán al auditorio, á menos que lo formen eruditos é historiadores, y esta es gente que de ordinario detesta el arte que se entromete en la historia. Lo que estoy diciendo parece paradoja; pero es un hecho. En el arte, hay casos en que lo verosímil es lo suficiente, y en que la verdad pura resulta sobrada, y es embarazosa é impertinente.

En apoyo de todo esto puedo invocar lo que acontece con piezas antiguas de incontestable superioridad dramática. Al pasar de un mundo social á otro enteramente diverso, no han perdido

ni podían perder los méritos dramáticos, porque estos tienen su fundamento en el corazón humano, que siempre es uno mismo; pero han perdido los méritos teatrales, que tienen su asiento en la correspondencia inmediata con ciertos usos, costumbres y modos de ser sociales. Ahora, dichas piezas satisfacen y asombran, cuando leídas; pero ni satisfacen ni asombran, cuando representadas. No he visto representar el *Prometeo encadenado*, por ejemplo; pero me figuro que ha de ser cosa pesadísima. Las tragedias mismas de Shakespeare nos aburren en el teatro: es innegable. Los grandes actores que las interpretan, para hacerlas soportables, necesitan recortarlas y enmendarlas. Aun así no las soportaría el público si no fuese porque va con el objeto de admirar la interpretación del actor y no á Shakespeare, y si no fuese porque el nombre solo de Shakespeare infunde respeto. Distinta cosa pasaría á los griegos y á los ingleses contemporáneos de aquellos trágicos insignes: indudablemente gozarían muchísimo más viendo representar la obra que leyéndola; en la escena veían un mundo social que era más ó menos el mismo á que ellos pertenecían, y no necesitaban ni cierto grado de ilustración ni esfuerzos

de la imaginación para transportarse á él. Nosotros que no estamos en condiciones propias para que nos interesen los méritos teatrales de esas piezas, las consideramos como poemas compuestos en forma dramática: nos parece ver en torno de los protagonistas ciertos puntos vagos en que la imaginación se recrea; nos parece que, en las tablas, los personajes se materializan, y que el espectáculo escénico les da una precisión en los contornos y una realidad que los amengua.

Así, pues, si el autor dramático quiere ver sus obras en el cartel, debe tratar, ante todo, que ellas sean un espejo de la sociedad ante la cual van á ser representadas. Una sociedad corrompida tendrá un teatro corrompido; una sociedad sana, un teatro sano. Ésta no aceptará las piezas que gustan á aquélla, ni aquélla las que gustan á ésta. Las correspondencias de París que se publican en los periódicos, dicen y repiten que basta que allá se dé una pieza sana y moral para que nadie asista á la función.

Se comprende que la influencia social que de rechazo puede ejercer el teatro, sea nula ó insignificante: es un simple reflejo. *El Matrimonio de Fígaro* sirve de ejemplo. Esta obra célebre, que

se representó en vísperas de la revolución francesa, es tan subversiva del régimen aristocrático, tan revolucionaria para aquel tiempo, como es contraria á la moral cualquiera pieza de indecencias declaradas. Sainte Beuve (1) cuenta que Napoleón decía de Fígaro que "personificaba á la revolución ya en movimiento y con manos en la obra." Más abajo dice el crítico: "La sociedad antigua no habría merecido en tanta manera el fin que la esperaba, si en esa noche (la de la primera representación de *El Matrimonio de Fígaro)* no hubiese asistido con entusiasmo á esta loca, alegre, indecorosa é insolente mofa de ella misma, y si no hubiese tomado tanta y tan espléndida parte en su propio escarnio." Y bien ¿qué sacamos de esto? Que en una buena comedia se refleja fielmente la sociedad, y nada más. Los nobles que se atropellaban por ver *El Matrimonio* no eran ciertamente un tropel de imbéciles; Beaumarchais habría tenido buen cuidado en no provocar ningún escándalo, cuanto más que no le habrían permitido la pieza, y si ni los nobles, ni el autor ni nadie le halló nada de particular tal

(1) *Causeries du Lundi,* vol. VI.

como fué representada, fué claramente porque la atmósfera social de la pieza era la misma que se respiraba fuera del teatro, y la comedia no podía, por consiguiente, servir de enseñanza, de ejemplo, de aviso á la nobleza, ni de ninguna cosa así. Beaumarchais siguió siendo festejado y banqueteado como autor de moda. María Antonieta con personas de la familia real representaba *El Barbero* en el Trianón. Cuando uno ve ó lee ahora *El Matrimonio de Fígaro*, piensa para sí: ¿estaba ciega esa gente? Por cierto que estaban ciegos, lo mismo que estamos nosotros con respecto á lo que vemos todos los días y tenemos como la cosa más natural del mundo. Ellos veían en la escena el mundo social en que vivían, no pasaban de un elemento á otro; y si la pieza de Beaumarchais no tomó de nuevo á los nobles por lo que en ella había de revolucionario, es claro que tampoco serviría de mal ejemplo á las otras clases sociales.

En piezas que por algún lado faltan á las reglas de la moral y que son aceptadas por el público, pasa lo propio que acabamos de ver; no puede decirse que corrompen sino que son el simple reflejo de una sociedad más ó menos corrompida. Molière tiene algunas escenas de ex-

tremado libertad, sobre todo en la expresión. Decimos: ¿cómo hubo gente que pudiese presenciarlas? ¿Y cuánta desmoralización no acarrearían semejantes espectáculos? Pero, antes de tales preguntas, hay que pensar en que la sociedad de ese tiempo no era la de ahora: en el gran refinamiento cortesano quedaban todavía muchos rastros del *esprit gaulois.* Madama de Sevigné, en una de sus cartas, comunica á su hija que, en la reunión de la noche, ella y otras personas íntimas leen de viva voz á Rabelais, y que se entretienen bastante con la lectura. ¿Á quién iba, pues, á escandalizar Molière?

Y ya que estoy en esto, no dejaré de decir dos palabras acerca de un pueril argumento de autoridad, que suele ser invocado para disculpar las obscenidades de algunos escritores modernos, y cuyo fundamento está en que famosos escritores antiguos han dicho cosas peores. Sacan, por ejemplo, que Shakespeare dijo, nada menos que en el *Hamlet: That's a fair thought to lie...* (Acto III, esc. II;) que Rabelais dijo.... (imagínese el lector cualquiera grosería de peón gañán, pero ingeniosa y de franca alegría); que hasta el buen Cervantes tiene sus hidep..., su escena nocturna de

la venta y algunas novelas ejemplares bien teñidas, y preguntan muy admirados: ¿por qué chillar tanto contra las libertades de Zola ó de otros por ese estilo? ¡Vaya una pregunta! Lo bueno sería que probaran que los autores famosos antiguos, á haber vivido ahora, habrían escrito esos mismos pasajes que se citan, que no lo habrían hecho, por cierto. Cuando los escribieron, no atropellaban los miramientos sociales de su época; esos pasajes tenían pase libre, no chocaban al público. Dos reyes concedieron á Rabelais privilegio exclusivo para imprimir el *Pantagruel*, y lo llaman "libro útil y deleitable;" los dramáticos predecesores y contemporáneos de Shakespeare abundan con las mismas y mayores libertades; el *Quijote* trae una cantidad de licencias de las autoridades civiles y eclesiásticas y Cervantes llamó "ejemplares" á sus novelas cortas. Todo esto prueba que dichos autores no pensaron, por lo menos, que iban á escandalizar al público; y en atención á esto no se da ahora mayor importancia á esos excesos. Y no se crea que en tiempo del más atrevido de todos, que fué Rabelais, no hubiera la nota de obsceno para los libros. El decreto de Enrique II dice que se concede el privilegio á Rabelais

por cuanto se imprimían sus obras, sin su autorización y, con muchos errores y cambios; y no faltaban quienes se valieran del nombre de ese autor para publicar "obras escandalosas." (¡Válgame Dios! ¡Cómo serían ésas!) El caso de Zola y de los otros que se le parecen es diverso. Aquí se atropellan deliberadamente los miramientos sociales, se escandaliza á ciencia cierta. Todo el público decente ha protestado: muchos gobiernos europeos han prohibido la venta de tales obras. ¿Cómo comparar un caso con otro? ¿Qué más se necesita para probar que Zola obra con malicia, y que los autores antiguos cometieron, con relación á las costumbres de su tiempo, y tal vez sólo por halagarlas, simples excesos que la sociedad apenas notaba y que disculpaba fácilmente?

Vuelvo á donde iba.

Como bien sabemos, el teatro francés está ahora trasminado de sensualidad; pero no hay motivo para exclamar: ¡oh teatro corruptor! Vean ustedes. Leí en días pasados un artículo de don Eusebio Blasco, escritor muy franco y muy agradable. Decía que, aun cuando ya estaba bien acostumbrado á ver en París la sensualidad triunfante, todavía recibía sorpresas; y refiere que asis-

tió á una fiesta que se daba en un grande establecimiento de educación de niñas. Asistían las familias de las alumnas y numerosa concurrencia. Una pieza era lo principal del programa, y ¿saben ustedes lo que de ella fué más celebrado? Una parte en que había amagos cómicos de adulterio entre los cónyuges de dos matrimonios. No puede suponerse que las rectoras del colegio procuraban corromper con un espectáculo inmoral á las alumnas delante de sus familias; cuando eligieron la pieza, encontrarían divertido el asunto, al alcance de todos y sin que nada tuviese de particular. Ahora pregunto yo: ¿á quién corromperán los dramas de Dumas ó de Sardou?

Á propósito de Sardou. Aquí hemos visto algunas de sus obras representadas por la misma eminente actriz para quién fueron escritas. Todos asistieron al teatro, y no se habló de escándalo é inmoralidad. Supongamos que un autor chileno copiase la trama de alguna de aquellas piezas y, con las variaciones accidentales que fuese indispensable hacer, cambiase la sociedad francesa ó europea por la nuestra. ¿Qué sucedería? Que el drama levantaría protestas. Diríamos al autor: "Amigo, váyase con su drama á París ó á donde

se lo reciban. Usted escandaliza. Si en esta tierra también se cuecen de esas habas, se hace muy á escondidas y á puerta cerrada. No somos como usted nos presenta.» Y diría el autor: «¡Está bueno! ¿Y cómo no dicen nada de los dramas de Dumas y Sardou? Sin embargo, el mío es la misma cosa. ¡Miren qué mojigatería!» Y no es ninguna mojigatería. Si, como ocurre todos los días, nuestros periódicos transcriben de la prensa extranjera algún lance feo de Madama Tal, no se nos da mayor cosa; y, si la historieta es interesante, la leemos con gusto; y, si no, la saltamos. Pero si refiere el periódico un lance igualmente feo en que tuvo la parte principal «una señora de nuestra sociedad», guardamos el papel para que no lo vean las niñas. En un drama, como en la simple noticia de un periódico, no se salva la barrera que levanta entre dos sociedades la diferencia de usos, costumbres y nacionalidad; en un drama extranjero, los personajes nos parecen de especie distinta á la nuestra, y, no conociendo su modo de ser social, mal pueden sorprendernos sus actos, ni escandalizarnos, por consiguiente, si son inmorales; á menos que á la inmoralidad se una la grosería. Hay en esto cier-

tos límites que no se pueden precisar sino cuando son atropellados. Pero, en una pieza nacional, nosotros mismos somos los personajes en resumidas cuentas; conocemos de antemano sus usos y costumbres, y si obran como no estamos acostumbrados á obrar, nos sorprenderán sus actos y, si son inmorales, nos escandalizarán.

En la novela, como tuve ocasión de notarlo anteriormente, se puede transportar al lector á otra sociedad, presentándola con sus principales rasgos; pero aun en este caso, no hay por qué tener tanto miedo de poner novelas en manos de niñas, siempre, es claro, que no sean obras obscenas. Las jóvenes poco ó nada se cuidan de formarse idea cabal de la sociedad que con tantas explicaciones se les muestra; leen esas partes de carrera, y les viene á acontecer con una novela lo propio que con un drama extranjero: se interesan simplemente en las peripecias, no hallan motivo de sorpresa ni de escándalo, y lo que no ven claro lo cargan á la cuenta de costumbres de gente extraña. Es de lo más común que pasen diálogos como éste:

—¡Cómo! ¿usted, señorita, ha leído esa novela?

—Sí la he leído. ¿De qué se asusta?

—Y ¿no le ha encontrado nada de particular?

—¿Tenía algo?

—¡Vaya!

—Pues le aseguro que nada le he hallado.

—Más vale así.

Los enamorados y los novios están siempre pasando sustos con las novelas que leen sus amadas. Ya se imaginan que las pobrecitas van á perder su candor. No tengan miedo: en las novelas no aprenderán ellas sino lo que sabían, no detendrán el espíritu sino donde ya lo habían detenido. Si la joven es un verdadero ángel, si la rodean buenos ejemplos, si su alma está empapada del celestial rocío de la religión, si ve en sus padres modelos de piedad y de honradez, si tiene buenas amigas y no de esas que le soplen al oído cosas que no han aprendido en las novelas sino de maestros de carne y hueso; si hay tal cosa, digo, no le empañarán su inocencia las hojas de un libro, á menos que el libro sea de aquellos de que hablé. (En estos asuntos hay que andar á tropezones con las salvedades, para que se entienda bien lo que uno dice.) Los novios de una joven así, una vez maridos, se apresuran á atestiguarlo con singular satisfacción por muy recelosos que

hayan sido. No se deduzca de aquí (y vamos con otra salvedad) que yo crea que la lectura de novelas no ofrece peligro alguno para las jóvenes. De ninguna manera. Hay peligro; pero no de *perversión*, como generalmente se cree; sino de *distracción*, que es muy distinto. La novela es un género que interesa y cautiva en alto grado, sobre todo en una edad en que la imaginación está naturalmente excitada; y es lo más fácil irse enfrascando más y más en esta especie de lectura y descuidar las obligaciones religiosas, las obligaciones sociales y de familia y la propia instrucción.

Pero noto (y muy á tiempo, porque ya no se se me ocurría más sobre el particular) que me he apartado de mi asunto.

La influencia moral del teatro se reduce á una excitación pasajera, que dura tanto como el interés que despierta la representación. No hablo aquí, por cierto, de esos espectáculos indecentes, en que la pieza sólo sirve como de letra para los gestos provocadores de las actrices: eso no es teatro.

En esta excitación de un rato se fundan los teóricos para sostener que el teatro ha de ser una

escuela de costumbres. Piensan que si una ficción bella presentada con toda la realidad y viveza de que el arte es capaz, puede apoderarse en tanto grado del público, nada hay más fácil que encaminar bien esa excitación, envolviendo en la pieza puntos de instrucción ó de moral. Sin embargo, nada hay más difícil. Los teóricos, gente, de ordinario, un poco cándida para escoger el terreno donde van á levantar su bien trabada fábrica de raciocinios, creen á pie juntillas en lo que dijo el Tasso en esta estrofa célebre:

Sai che là corre il mondo, ove più versi
Di sue dolcezze il lusinghier Parnaso;
E che il vero condito in molli versi,
I più schivi allettando ha persuaso:
Cosí all'egro fanciul porgiamo aspersi
Di soave licor gli orli del vaso;
Succhi amari ingannato intanto ei beve,
E dall' inganno suo vita riceve (1).

Bella estrofa es ésta, como todas las que escribió ese poeta en quien, como en muy pocos, el Parnaso lisonjero derramó sus *dolcezze*; pero lo que dice son meras suposiciones. Reparemos solamente en la famosa comparación del niño en-

(1) *La Gerusalemme*, cant. I, estr. III.

fermo. Pues bien, que se le unte con miel ú otro licor dulce el vaso del remedio. ¿Qué sucede? Que si por acaso el niño toma un trago, no volverá á tomar otro sino á viva fuerza, y llorará, y apretará la boca, y se resistirá á tomar miel aunque se la ofrezcan pura, y desconfiará de ella por mucho tiempo. Lo amargo del remedio le ha de saber diez veces más amargo con la vecindad de la miel. Hagan la prueba y garantizo el resultado, como dicen los comerciantes. Por otra parte, encuentro yo cierta ingenuidad en aquello de considerar á los hombres como niños en cosas del entendimiento y creer buenamente que se les pueda dar gato por liebre, sin que ellos lo adviertan. Y menos puedo aceptar todavía que se convierta al arte en algo así como trampa para cazar moscas, con su terrón de azúcar y su depósito de vinagre. Los hombres son más matreros que las moscas. El que va tras de lo dulce se queda en ello y no mira el remedio, y el que va tras del remedio procura apartarse de lo dulce, para que esto no lo tiente y le haga sentir más amargo lo que puede devolverle la salud. Y valga esta observación en contra de la teoría general del arte docente.

El público que ahora asiste al teatro lleva las

mismas disposiciones que llevaba el público de Aristófanes, el de Lope y Calderón, y de los autos sacramentales. Entonces el teatro era un lugar de diversión, y nunca enseñó á nadie, aunque regularmente lo intentaba, ni mejoró costumbres: seguía simplemente las que andaban de moda, aunque fuesen malas, ni más ni menos como ahora acontece. Para que se palpe el engaño que padecen hasta ingenios notables por seguir teorías sin atender á lo que sucede, citaré el ejemplo de don Leandro de Moratín. Este escritor estudió prolijamente el teatro español, el más rico del mundo, desde sus orígenes. En su estudio aparece que el teatro comenzó en medio de fiestas, que se desenvolvió en medio de fiestas, que no hay buena costumbre que le deba algo, y que, en épocas de licencia, hasta las jerarquías celestiales de los autos sacramentales se ponían de buen humor, seguían la danza, hacían reír al público, y el público les gritaba lo que se le ocurría sin reverencia alguna. De un ejemplo tan sostenido y patente, cualquiera deducirá que el teatro no es para enseñar ni mejorar costumbres; que nunca ha realizado este milagro; que tales propósitos, perseguidos directamente en una pieza dramática,

no sirven más que para estorbar al autor y hacer bostezar al público, que huirá de esas piezas; que en punto á moral, basta con que se sujete á la ley moral y divina que rige á los hombres y á sus actos. Sin embargo, lo que deduce el testarudo Moratín, es que hay que ponerse á reformar el teatro cuanto antes y á volverlo instructivo y escuela de costumbres, conforme á él se le ocurre que ha de ser, aun cuando su estudio demuestra que no ha sido ni sirve para eso. Como antes manifesté, sería en verdad cosa muy bonita que uno, en vez de ir al sermón ó retirarse á meditar, se abonara á dos ó tres temporadas de teatro, y un buen día descubriese en sí propio, sin percatarse de ello, que sus costumbres habían mejorado en tercio y quinto.

La opinión de don Mariano José de Larra sobre este punto viene aquí tan de molde que no puedo dejar de citarla. El malogrado Fígaro, si bien de gusto muy delicado, no es ni con mucho autoridad en materia de literatura ó arte; pero fué uno de los ingenios más observadores de la realidad, más vivos y perspicaces que ha tenido España, y como tal lo cito. Dice en un artículo sobre *Teatros:* "No creemos nosotros, como re-

petidas veces se ha pretendido (1), hacer creer que el teatro corrija las costumbres, ni destierre vicios: llevamos más adelante todavía nuestra opinión: nos inclinamos á pensar que del teatro sale el hombre poco más ó menos tal como en-

(1) Y con muchísima razón se había pretendido. Véase cómo empieza Fígaro una crítica de *La niña en la casa y la madre en la máscara*, comedia original de don Francisco Martínez de Rosa: «Uno es el objeto del poeta cómico: la corrección del vicio que se propone por asunto de su obra. Los medios que pueden conducirle á su único fin son, en nuestro entender, diversos, porque no creemos en la exclusión de género alguno. Si la ironía ó la parodia de las situaciones de la vida y de las manías del hombre le presentan el cuadro de su error y le conducen, avergonzándole de sí mismo, al convencimiento y la corrección, también la pintura fiel de las desgracias á que pueden arrastrarle sus vicios le llevan, moviendo su corazón, al mismo resultado.» Además, Larra, en sus críticas de piezas dramáticas, que son muy numerosas, da siempre grande importancia á la enseñanza, al fin moral. Con ingenio agudo, buen gusto y miras superiores, seguía, sin embargo, las teorías vulgares y el procedimiento superficial que usan los periodistas. Con todo, en sus últimos artículos de esta especie (y á ellos pertenecen los párrafos que se citan en el texto), ya se iba notando cierta preponderancia de su espíritu observador, práctico y ajeno á preocupaciones. Adviértase, en descargo del ingenioso Fígaro, que en su tiempo pesaba sobre la prensa una censura en extremo recelosa é inexo-

tra. El hombre es animal de poco escarmiento; y si lo fuera, seguramente que el colorido de sublimidad y pasión que en el teatro suelen revestir los vicios y los crímenes, no sería el mejor medio de hacerle escarmentar. Los celos que en el Otelo del mundo no son sino reprensibles, están por lo menos disculpados en el del teatro con el exceso de la pasión. El teatro, pues, rara vez corrige, así como rara vez pervierte. No es tan bueno como sus amigos le han pintado, ni tan perjudicial como sus enemigos le han supuesto. Por lo menos, es desde luego una diversión pública, y en esta sola calidad encierra ya una mediana recomendación: es además, de todas las diversiones públicas, la más culta, y si no corrige las costumbres, puede al menos suavizarlas; puede ser una escuela de buenos modales, y debe serlo constantemente de buen lenguaje y de esti-

rable; que Martínez de la Rosa fué ministro y cuidaba extremadamente de su reputación literaria, casi tanto como del acierto de sus medidas gubernativas; y, finalmente, que Larra se suicidó antes de cumplir veintiocho años, edad temprana todavía para tener principios bien sentados en materias literarias y artísticas, y más si se atiende á que vivió en una época de grandes revoluciones y trastornos.

lo.» En el artículo sobre *Margarita de Borgoña*, drama de Dumas, posterior al de *Teatros* citado, dice ya con más seguridad: «El hombre no es un animal de escarmiento, y, por tanto, el teatro tiene poquísima influencia en la moral pública; no sólo no la forma, sino que sigue él paso á paso su impulso. Lo que llaman moral pública tiene más hondas causas: decir que el teatro forma la moral pública, y no ésta el teatro, es invertir las cosas, es entenderlas al revés, es lo mismo que decir que un hombre cavila mucho porque es calvo, en vez de decir, que es calvo porque cavila mucho. Cuando nos enseñen una persona que se haya vuelto sana de resultas de una comedia de Moratín, nosotros enseñaremos un hombre que haya dejado de ser asesino por haber asistido á un drama romántico.»

Partiendo de la observación de los hechos, no se puede llegar á otra conclusión. Las grandes perspectivas, los grandes resultados, las grandes influencias, la gran misión y todas esas grandezas que los teóricos ven en el teatro, se reducen generalmente en la práctica á las moralejas vulgares que los autores suelen pegar á la cola de sus piezas, y que dicen los actores al público cuando

uno está ocupado en ponerse el sobretodo, en tomar el sombrero y disponerse para la salida.

Lo que puede conseguir la comedia, como la novela cómica, es ridiculizar y acabar con alguna moda ó afición extravagante, cosas que son accidentales, mas ó menos locales, parásitas; y basta mostrar con ingenio cuánto pugnan con el buen sentido para que la sociedad las note y las deje. El hombre, por lo demás, después de dejar esa moda queda lo mismo que cuando la tenía. Los vicios y pasiones no son parásitos que puedan segregarse sin tocar el organismo: están formando parte del organismo, hay que trastornarlo para purificarlo, y esto no se consigue en pocas horas y por vía de entretenimiento, sino con lucha tenaz, con esfuerzo constante de la voluntad, fortificada por la fe y el amor á Dios; porque aun el convencimiento y la experiencia fallan si es un poco violenta la pasión, y si la mala costumbre está ya arraigada.

IV

La novela tiene más aptitudes para influir en el público que el teatro; pero sin más resultado.

No puede haber enseñanza sin inducción, sin generalización clara y limpia, y al autor le toca hacerla. Si da simplemente la enseñanza envuelta en la ficción, y deja al lector ó al espectador el trabajo de desentrañarla, éste no se lo tomará, y aun cuando se lo tome, nunca estará seguro de dar en lo cierto. Si á una obra que aparece como de simple ficción se le busca un sentido esotérico, los comentarios no tienen para cuándo acabar. En el teatro no hay tiempo para que el autor haga deducciones. Como no puede hablar directamente, necesitaría hacerlo por boca de algún personaje, y esto lo llevaría á prolongar escenas sin adelantar la acción, y á exponerse á ser inverosímil, porque no es natural que individuos pendientes de un acontecimiento ó movidos por fuertes pasiones, se pongan á discurrir con tranquilidad sobre ellas y á deducir reglas de conducta. Los autores dramáticos las cuelan al último en forma de moralejas que nadie escucha, ó que se escuchan como frases tradicionales y de costumbre, á semejanza del *vos plaudite* de las comedias latinas, que no impedía ciertamente los silbidos. El novelista puede discurrir en nombre propio y sin inconveniente alguno, puede raciocinar en regla

y aprovechar para esto situaciones apropiadas, sin chocar con la verosimilitud.

El lector de novelas, por otra parte, está en condición más propicia que el espectador. Éste no puede pararse á meditar sobre ningún punto de la pieza, porque, si tal hace, pierde el hilo, los actores siguen hablando; pero el lector se aísla se acomoda lo mejor que puede para que nada lo distraiga, y, si le place, levanta los ojos del libro ó los cierra, repite la lectura, medita. Muchos, la mayor parte de los que toman una novela, lo hacen nada más que por distraerse con el interés de la narración; pero no faltan los que sinceramente buscan en las novelas enseñanza y provecho, así como no faltan novelistas que sinceramente procuran dar estas cosas. Mas, ¿qué sucede? Que el interés ó las bellezas literarias acaban por avasallar al lector: los raciocinios, por exactos que sean, hacen malísima figura ante los ojos de una imaginación medianamente excitada: parecen secos, estériles, importunos.

El lector sincero que comenzó por cerrar el libro y ponerse á meditar en pasajes instructivos, luego pasa por ahí los ojos de corrida, y cierra solamente el libro para dejar que su imaginación

divague por los sucesos que se están refiriendo, ó para representarse las escenas con más viveza y precisión.

Pero hay todavía otra cosa, y esto es hondo y general. De la naturaleza misma del arte puede sacarse un argumento contra la teoría de lo docente, y consiste en que la individualidad del tipo artístico se opone de por sí á que el tipo sirva de ejemplo, á que de él se saquen deducciones y á que, en vista de él, se hagan aplicaciones.

En el tipo artístico entran rasgos universales y permanentes, entrabados de tal suerte que dan al conjunto una fisonomía moral, propia, única, que no puede confundirse con las demás de su especie. Una fantasía débil, ó bien percibe lo humano sin alcanzar á individualizarlo, y cae en lo vago, en lo alegórico, en almas sin cuerpo: ó bien sólo percibe rasgos puramente individuales, y cae en la caricatura moral, en el predominio de ciertos humores ó del temperamento, y produce seres superficiales que equivalen á lo que llamamos en la vida ordinaria "un original", á cuerpos sin alma. El verdadero artista individúa lo general; en eso consiste la creación, esa es la obra del genio. Cuanto mayores y más notables sean la universalidad y la

individualidad, tanto más artístico será el tipo. Todo lo que tienda á menoscabar cualquiera de estos dos elementos, repugna al arte.

Veamos, por medio de ejemplos, los resultados de la individualidad del tipo en el lector ó espectador. Tomemos primero un tipo eminentemente dramático, á Otelo. En la tragedia, después que el Moro se suicida, vienen una ó dos exclamaciones de sorpresa de los circunstantes; y luego Ludovico prorrumpe en algunas palabras de indignación contra Yago, da las órdenes gubernativas del caso y termina todo diciendo simplemente: "Voy á embarcarme al punto y, con el corazón oprimido, referiré al senado este lúgubre acontecimiento." No aparece ni la más leve intención de moralizar, ni de poner ejemplo, ni de nada (1). Shakespeare concluye generalmente así en las tragedias, lamentando el caso. Supongamos ahora que el poeta hubiese puesto en boca de Ludovico un cor-

(1) Si no fuese porque la inspiración de Shakespeare se derrama en sus obras maestras de una manera tan patente, pura y espontánea, hasta se creería que había pensado en desmoralizar, por lo que dice Casio:

> THIS DID I FEAR, *but thougt he had no weapon;*
> FOR HE WAS GREAT OF HEART.

to discurso moral sobre los funestos resultados de dejar que las pasiones nos avasallen. Muy bien podía haberlo hecho sin faltar á la verosimilitud. Ludovico no ha tomado parte en los sucesos y conserva su sangre fría. Pues bien, el discurso moral se nos presentaría como un indicio de que el poeta había hecho arreglos en el carácter del protagonista, de que había extremado en él la fuerza de la pasión, no porque así lo hubiese visto en su fantasía, sino por llegar á una lección útil; se nos presentaría el discurso como un toque simbólico como un frotamiento de esfumino sobre líneas bien señaladas. Esto redundaría en perjuicio de la individualidad del tipo, porque uno se siente tentado á creer que esas líneas tan vigorosas no están ahí para realzar bien el carácter del personaje, sino para que nos sirvan de línea de conducta que no debemos traspasar; y así nos inclinamos á juzgar esas líneas en vista de nosotros mismos y no del carácter del personaje. De lo cual resulta una impresión sospechosa, como la de quien oye referir un suceso á parte interesada. Estos pensamientos, que acuden al espectador de una manera más ó menos vaga y confusa, se barajan con otros. Si contemplamos en conjunto el

carácter de Otelo, y pensamos en la moraleja supuesta, protestamos contra ella, hallamos que el caso no es aplicable á nosotros. Dice uno: «Bueno está el sermoncito; pero de nada sirve. Si me hallase en las circunstancias del Moro, no obraría ciertamente como él, porque no soy tan apasionado; pero si yo fuese un Otelo, mi pasión me arrastraría sin poderlo evitar, acabaría yo lo mismo que él, aunque me dijeran y repitieran centenares de veces las reflexiones más sensatas del mundo. Si medito sobre su muerte, ¿qué otra cosa puedo hacer sino compadecer al Moro como Ludovico? ¿Y qué lección útil puedo sacar de semejante espectáculo, cómo puede servírme de ejemplo, si, atendido el carácter de Otelo, no podía acabar de otra manera, á menos que lo hiciesen de nuevo? Veo en Otelo la naturaleza humana, veo en él los propios elementos de que estoy compuesto; pero se hallan informados en una individualidad tan poderosa, tan bien definida, tan viva, que no puedo confundirme con él.»

Tomemos un tipo de novela, á Werther, ó más bien á uno más cristiano, á René. René cuenta la historia de su vida á Chactas y al P. Souël. El padre, después de la narración, dice al joven algu-

nas palabras que debía precisamente decir, atendido su ministerio. Es un discurso breve, enérgico y noble. He aquí cómo concluye: "¡Joven presuntuoso, que has creído que el hombre se basta á sí mismo! La soledad es perjudicial para quien no la habita con Dios, pues redobla las facultades del alma al paso que les quita todo medio de ejercitarlas. Todo el que ha recibido fuerzas debe consagrarlas al servicio de sus semejantes; y si las inutiliza, es castigado desde luego con una miseria secreta, y tarde ó temprano le envía el cielo un castigo espantoso." He aquí una verdadera lección moral, y si lecciones así, cuando aparecen en una novela, pudieran tener influencia en el lector, ésta del René la tendría como ninguna. En efecto, sin faltar á la verosimilitud, el P. Souël no habría podido dejar de hablar de esa manera. La lección está en su propio lugar; lejos de traer al espíritu el pensamiento de que hay algo de simbólico y de esotérico en René, añade un toque luminoso, completa ese cuadro tan penoso y sombrío. El lector admira la elevación y sabiduría del discurso, recibe un goce estético muy profundo; pero no aprovecha la lección. Dice para sí: "Felizmente no soy como ese joven desventurado;

pero, si lo fuese, estas hermosas palabras no me cambiarían, como á él no lo cambiaron.» «Cuéntase, dice la novela al terminar, que, aconsejado por los dos ancianos, volvió á casa de su esposa aunque sin hallar la felicidad. Poco tiempo después pereció con Chactas y el P. Souël en la matanza de franceses y natchez de que fué teatro la Luisiana.» Es decir que René acabó siendo lo que era, y tenía que acabar así.

Parece que una ley fatal é inexorable pesara sin descanso sobre los tipos que crea el ingenio: no mueren ó terminan su carrera sino conforme á esa ley; no puede el autor violarla sin caer en la inverosimilitud, sin tronchar la vida de su creación. Dickens la violó en su hermosa novela *Dombey é Hijo*; pero á sabiendas. Este gran novelista respetó como nadie la sociedad en que vivía. Antes que lastimarla en lo menor, prefería echar un borrón en un cuadro magnífico. Dombey tenía que parar en el suicidio. Comerciante poderoso y de raza, sin más norte que la prosperidad de su casa comercial, y la respetabilidad y esplendor imponente de él mismo como jefe de ella, de orgullo indomable, lleno de preocupaciones, ve desmoronarse sus planes, ve morir en la

infancia á su hijo y sucesor, se ve deshonrado por su mujer, arruinado, humillado, y á merced de sus acreedores. Vagando por las salas frías y desmanteladas, donde poco antes desbordaba el lujo y brillaba la opulencia, se prepara al suicidio. Ya ha contemplado muchas veces en el espejo su rostro desencajado y lívido, lo mira, lo vuelve á mirar, y reflexiona. Ya ha pensado en el tiempo que demoraría la sangre en correr por el pavimento, en colarse por debajo de la puerta hasta salir al pasadizo. Piensa que "correrá tan lenta y furtiva, deteniéndose ahí para seguir y detenerse de nuevo, que por ella no podrá descubrirse á un hombre herido mortalmente, sino cuando ya esté muerto ó moribundo". Ya tienta el arma homicida que lleva oculta en el pecho. Ya siente las alucinaciones de un criminal en el momento crítico. Á ratos se mira la mano y observa con curiosidad todos sus movimientos: le halla un aspecto de mano asesina. Y luego después se entrega á imaginaciones vagas y confusas. De improviso se levanta con rostro siniestro: esa mano coge convulsivamente el arma... Un grito desgarrador detiene á ese desgraciado, siente brazos que lo estrechan: es su hija única, la

angelical Florencia, á quien había arrojado de su casa por injustas sospechas de complicidad en la fuga de su mujer.—La novela todavía se prolonga pero con languidez, Dombey llega á una vejez tranquila en el hogar de su hija; pero, desde que soltó el arma, no es para el lector sino un sér ficticio, una sombra de sí mismo, un sujeto vulgar é insignificante.

Cualquiera puede notar en las novelas que tienen un fin preconcebido de enseñanza, que los personajes son de carácter más ó menos desteñido, son gente muy manejable: caen, se levantan, combaten, ceden, cometen crímenes ú obran por modo heroico, á su tiempo, sin chocar consigo mismo, y como place al autor. El tipo artístico de ninguna manera le convendría: no es manejable, una vez de pie, anda por sí solo, todo lo absorbe, sobre todo descuella, las circunstancias no hacen más que presentarlo por distintos lados y bajo distintas luces; el autor, en vez de tener poder alguno sobre él, se ve obligado á seguirlo, á meterse en partes donde no pensaba llegar, á descomponer con arranques de espontaneidad las lecciones y deducciones provechosas, tan cuidadosamente elaboradas.

Se dirá que en Don Quijote entró un fin de utilidad literaria, y que este fin en nada ha menoscabado lo que hay de soberanamente artístico en esa concepción. Yo no entiendo así la cosa. Que Cervantes concibió su obra con el objeto de desterrar los libros de caballería, es innegable; que pensó que un individuo vuelto loco á fuerza de leer tales libros, sería el mejor medio de ponerlos en ridículo, es también innegable; pero que Don Quijote responde directamente á este fin útil ó lo representa en forma viva, que sea un simple instrumento, eso no se puede aceptar. Creo yo que Cervantes, labrando su terreno, se encontró con un tesoro que lo absorbió por completo, y ya no hizo más que pulirlo y presentarlo en todo su esplendor, sin perjuicio de aprovechar para su primitivo objeto las ocasiones que se fuesen presentando. El heroico manchego comenzó á surgir poco á poco en su mente, se apoderó de él, le sorbió el alma, lo arrastró en pos de sí. En las circunstancias que ocasionaron su nacimiento, no vió ya Cervantes un objeto práctico que perseguir, sino un medio de manifestar ese tipo en todos sus aspectos, y de vaciar en él los tesoros que encerraba su corazón tan noble y generoso.

Todo esto, bien lo creo, sin pensarlo tal vez: no sin fundamento se ha dicho que el genio es una locura sublime. Y hay una prueba evidente, á mi parecer, de lo que estoy sosteniendo. Un instrumento vale tanto más cuanto más sirve, y esto es perogrullada. Su valor disminuye conforme van desapareciendo los objetos á que puede aplicarse; y, si no hay en qué emplearlo, de nada sirve, nada vale. Si Don Quijote hubiese sido un simple instrumento para ridiculizar los libros de caballería, debió haber tenido su mayor valor cuando todos leían esos libros; sus méritos debieron ir á menos, á medida que iba desapareciendo esta afición en el público, y ahora que nadie lee libros de caballería, ni nadie los escribe, ahora que ni siquiera son conocidos los títulos de los que se escribieron, el libro de Cervantes, completamente inútil, no debería figurar sino como curiosidad histórica, y brillar sólo por méritos secundarios, por cualidades que no fueron contempladas directamente por el autor. Pues bien, ha pasado al revés. Cuando se publicó, brilló solamente por sus méritos secundarios, por la utilidad que emanaba indirectamente de la obra, por la gracia y donaire con que ponía en ridículo

los libros de caballería; conforme éstos fueron desapareciendo, creció Don Quijote; y ahora, libre ya de todo lo que en él había de accidental y local, es comprendido por todo el mundo, y es admirado como una de las creaciones más maravillosas del ingenio humano.

Nada viene más á propósito para ilustrar lo anterior que el *Fray Gerundio.* El Padre Isla no era menos agudo y observador que Cervantes, ni le iba en zaga en el lenguaje; pero no tenía genio. Animado por el buen éxito del *Quijote* quiso combatir, con las mismas armas de Cervantes, á los predicadores de su tiempo que deshonraban la catédra sagrada con extravagancias y ridiculeces increíbles. En vez de un loco puso á un simple; en vez de salir el héroe á probar aventuras, se mete fraile; en vez de tomar molinos de viento por desaforados gigantes, toma las frases más disparatadas como sublimes trozos de elocuencia. El Padre Isla consiguió el resultado que se propuso: el libro tuvo una boga extraordinaria, los malos predicadores temieron el apodo de Gerundios, callaron, acabáronse, y junto con la enfermedad acabó el médico, porque había nacido sólo para curarla. Y no podía ser de otra

manera. Fray Gerundio no tiene carácter, no posee un fondo humano que le sea propio, no vive por sí solo, nació para ciertas circunstancias y había de pasar con ellas. Igual suerte habría corrido Don Quijote si en su concepción hubiese entrado un elemento utilitario; pero no entró. Lo útil dió ocasión para que surgiese el tipo; pero no forma parte de él. Las circunstancias sirvieron simplemente para manifestar el carácter de Don Quijote. No hay intriga, en novela alguna, tan bien apropiada para desenvolver el carácter de un personaje, como la locura de imaginarse caballero andante para desenvolver el fondo eminentemente humano de Don Quijote. Y si la obra de Cervantes, cuando apareció, no fué apreciada sino como una aguda sátira contra los libros de caballería, esto provino de que el objeto útil que de ella fluía indirectamente, hubo de aparecer entonces como el objeto principal; de manera que lo que ahora consideramos como esencial en el carácter de Don Quijote, había de ser mirado por aquel público como parte secundaria, dispuesta y arreglada para servir al objeto útil. La concepción artística, para que pueda ser apreciada en toda su pureza, necesita presentarse ente-

ramente libre de todo lo que no sea la simple manifestación de ella misma: la empaña cualquier objeto utilitario, aunque se logre indirectamente. Si ahora se levantase un genio, y quisiese combatir ya una moda extravagante, ya una tendencia característica de nuestra época, y pensando en ello encontrase un tipo tan perfecto como Don Quijote, no seríamos nosotros los que pudiéramos contemplar esa creación en todo su esplendor; siempre nos heriría lo que en ella hubiese de combate, siempre se interpondrían entre la creación y nosotros intereses ajenos á la belleza y, al parecer, íntimamente mezclados con ella, que nos habrían de cautivar ó de repugnar. Otra generación que no tenga nuestras preocupaciones, otra gente que no vea en aquella moda extravagante sino simples circunstancias que ayudan el desenvolvimiento del tipo que hemos supuesto, que no vea en aquella tendencia de nuestra época sino la atmósfera que él había de respirar, sólo á esa gente le será dado contemplarlo en toda su pureza y esplendor.

Todavía quiero poner otro ejemplo: á Gil Blas. Los críticos franceses, tanto los grandes como los chicos, tratan con regular desenfado á Don Qui-

jote; pero á Gil Blas le sacan el sombrero hasta abajo y se quedan extasiados. Si Le Sage hubiera sido español, admirarían su creación la mitad menos, bien así como ni siquiera nombran y apenas conocen á Lazarillo de Tormes, á Don Pablos de Segovia, que son de la misma familia de Gil Blas, que son predecesores suyos, y bien poco inferiores á él como caracteres. No hay que culpar á los franceses por esto; cada hombre luce y pinta lo que tiene, y, por poco que esto asome de lo común, lo pone naturalmente y de buena fe en las nubes, y ya tiene con qué gallear.

Hay una diferencia radical entre la obra de Cervantes y la de Le Sage. La primera interesa por su protagonista que todo lo absorbe, nos interesa por lo que él siente, por lo que habla, por lo que hace, por lo que discurre; por él, y no por ellas mismas, interesan las aventuras. Es lo que acontece, como ya he dicho, cuando se nos presente un verdadero tipo. La segunda cautiva por las aventuras mismas, por la gracia y naturalidad de la narración, por la perspicacia é ingenio extremado de las observaciones, por la curiosidad que despiertan las intrigas, por las numerosas y variadas escenas de la vida que nos presenta, por

el arte con que están enlazadas unas á otras. Gil Blas es el artístico lazo que armoniza y da unidad á estas varias escenas; es un instrumento para perseguir cierta belleza que no es la de su propia individualidad. No fué Gil Blas lo que hirió la fantasía de Le Sage; fueron ciertas costumbres y modos de ser sociales los que hirieron su ingenio. Y para manifestar estas costumbres y modos con unidad y armonía, necesitaba (como Hurtado de Mendoza, Mateo Alemán, Vicente Espinel, Quevedo) no un verdadero tipo, que lo habría arrastrado, sino una persona manejable y ordinaria que observase más que sintiese; una persona que careciese de individualidad bien señalada, de fuerza y vida moral; una persona de honradez suficiente para que el autor vituperase por su boca lo que merecía serlo á su juicio, y de conciencia no tan escrupulosa que lo apartase, desde el primer momento, de aquello que el autor quería mostrar con sus pormenores; una persona instruída y educada lo suficiente para que pudiese llegar á las alturas sociales, pero no tan raciocinadora que ahondase demasiado la vida humana y llegase á trazarse una línea de conducta antes de tiempo; una persona simpática y agradable á

quien le fuese fácil insinuarse, pero sin pasar más allá, para que no dominase los acontecimientos y los torciese en provecho suyo; una persona hábil lo bastante para que diese cuenta cabal, ingeniosa y agradable de lo que veía, pero no de pasiones vehementes que le hiciesen ver las cosas á su modo.

Gil Blas corresponde á lo que llamamos en la vida ordinaria "un hombre sin carácter", es decir, un hombre que siempre cede á las circunstancias cuando no son extremas, y que á todo se acomoda sin repugnancia ni esfuerzo. Estos tales son excelentes compañeros para correr aventuras. La falta misma de carácter ocasiona en ellos cierta filosofía holgachona y agradable; pero, fuera de las aventuras, no hay nada que ver en esos individuos, y á solas aburren. No podemos darnos cuenta cabal del interior de Gil Blas, considerándolo en sí mismo; no hay nada que contemplar en él; toda suposición respecto á su interior puede parecer aceptable. Contemplamos muy bien á Don Quijote sin verlo en tal ó cual lance; pero no así á Gil Blas. Este es un buen muchacho, como ha habido y habrá siempre en el mundo; tiene un fondo realmente humano; pero no se

distingue en nada de los demás buenos muchachos de su especie: le falta individualidad, no ha puesto un sello propio á lo humano que hay en él. Cuando lo contemplamos en sí mismo, la imaginación divaga como delante de cualidades abstractas. En la novela de Le Sage, está bien como está: con más realce habría retirado al segundo término y convertido en simple fondo, lo que el autor quiso mostrar en primer término. Admiremos la novela como obra maestra que es; pero no elevemos á un personaje que es simple parte integrante de esa novela, al rango de tipo artístico, que nunca se presenta como parte, sino como el todo.

Me parece, pues, que no sin razón se puede sostener que la individualidad del tipo artístico repugna ó se opone á todo propósito que no sea la simple manifestación del tipo mismo.

Ahora bien, el tipo artístico es la más alta expresión del arte, y, por consiguiente, con algún fundamento puede decirse que, en la naturaleza misma del arte, hay algo que pugna con cualquier propósito que no sea la simple manifestación de la belleza.

V

De las novelas históricas ó científicas hay bien poco qué decir en particular. En ellas anda la verdad revuelta con la ficción. Para aprovechar la verdad es menester separarla. Para separarla, es menester conocerla previamente, y en tal caso, nada se aprende. Un ingeniero ó naturalista podrá decir que es instructiva una novela de J. Verne, por ejemplo, porque él sabe bien distinguir lo cierto de lo fingido; pero el que no ha hecho estudios de ingeniería ó historia natural, no sabrá á qué atenerse, no podrá decir con fundamento: esto es lo científico y esto lo novelesco. Si no quiere entregarse á simples conjeturas, tendrá que consultarse con hombres entendidos ó registrar libros que traten del asunto, y entonces la enseñanza le vendrá de aquellos hombres ó libros y no de la novela. La verdad es que más se aprende en una página de un tratado científico que en todas las obras de Verne; más en una página de un compendio de historia que en las novelas de W. Scott. Lo de W. Scott lo digo con respecto á nosotros. Comprendo que un escocés que está

viendo sus monumentos, que tiene presente recuerdos históricos de su patria, halle qué aprender en esas novelas; comprendo que ellas le podrán servir para precisar sus noticias: nada le costará comprobar lo que se le asegura. Está el escocés más ó menos en el caso de uno que ya conoce la historia íntima, las costumbres y carácter de un pueblo; pero el que no conoce estas cosas, ¿cómo va á estar seguro de que lo que está leyendo es la pura verdad ó simple ficción? Por otra parte, las novelas de W. Scott, son tan interesantes, que no dan lugar para que uno tome de memoria datos históricos. Estas novelas requieren notas, y W. Scott las pone generalmente. Las notas sí que pueden enseñarnos: bien sabemos que ahí no va envuelta ficción alguna; ahí habla el hombre de ciencia y no el novelista. Hay otra consideración más: en la instrucción científica es indispensable el plan, el método, el conocimiento progresivo, todo lo cual no tiene cabida en una novela, que va presentando las cosas secundarias (como lo son en ella, por lo menos en apariencia, los datos instructivos) en desorden y conforme lo permite el relato.

En gran parte estoy hablando por lo que me ha

pasado. He leído muchísimas novelas instructivas, y á W. Scott y Verne más que á nadie, y mentiría si dijese que he aprendido en ellas la menor cosa. Bien creerá el lector que he tenido y tengo tantos deseos de aprender y aptitudes para aprovechar la enseñanza como cualquier otro. Ahora tomo una novela como quien va á contemplar una simple obra de arte, y lo mismo me da que la novela se presente como científica, histórica ó pura narración; pero antes yo también creía con sinceridad que se podía aprender en estas obras, y las leía con toda aplicación y nunca, como digo, saqué nada. Lo que saqué de Verne fué ponerme en ridículo más de una vez y quedar avergonzado delante de gente instruída, por aseverar con la petulancia propia de la adolescencia, algo que había leído en ese autor. Lo que saqué de las novelas históricas fué recordar por algunos días datos aislados y confusos, y cobrar afición ó mala voluntad á algunos personajes históricos, según habían ó no favorecido á ciertos amantes, ó perseguido á tal individuo, ó salvado á tal otro que era inocente, todo bajo la palabra del novelista.

Haré una observación que no deja de ser curiosa. Los ignorantes, los perezosos y los inca-

paces de aprender nada, son precisamente los que más empeñados andan en buscar instrucción en las novelas, y los que más sinceramente creen, después de haberlas leído, que han aprendido muchísimo. Presten á cualquiera de esos una novela de Dumas, por ejemplo, en que salga alguna aventura ó nombres de personas célebres. Con seguridad, al devolverla (si la devuelve y no se la presta á otro, ó la guarda para sí), dirá, dando las gracias, que la novela le ha enseñado mucho y que ha quedado al cabo de las costumbres de aquellos tiempos. Si se le toma examen, aparecerá claro que ha quedado más tonto que antes.

En nuestra época ha aparecido un extraño género novelesco que también pretende enseñar: el género naturalista. Los naturalistas dicen que enseñan presentando la vida tal cual es. Esto no pasa de ser una broma. Si se muestra lo individual solamente, falta lo humano, que es el fondo de la vida; si se muestra lo humano solamente, falta la individualidad, que es la forma ó expresión de la vida; si se reunen las dos cosas, llegamos al tipo artístico, acerca de cuya independencia ya he discurrido. Los naturalistas, como todo el mundo, no hacen lo que dicen ó prometen,

sino lo que pueden ó les conviene. Toman lo que ven, es decir lo individual; anotan los actos exteriores del hombre y los agentes inmediatos. Pero como esto no sería muy interesante en la generalidad de los casos, y el negocio está en distinguirse, en salir con novedades, escogen para personajes de sus novelas á sujetos que tengan señaladísimos toques individuales, sin que el autor se cuide de que, al obrar de esta suerte, se aleja más de lo humano y, por consiguiente, de la vida tal cual es; y así los naturalistas presentan casos patológicos, gente animada por pasiones furibundas ó caídas en el último grado del vicio. Pero ya esto no ha parecido bastante; todos los vicios no despiertan igualmente la curiosidad del público; los que el pudor oculta son los preferidos, y así los héroes de las novelas naturalistas no hacen sino revolcarse de mil maneras en la sensualidad. Como estos autores no han hallado otro terreno donde más bien les fuera, se han visto en la necesidad de ir recargando las tintas, para que la monotonía no disgustase, y han llegado ahora á tal crudeza, descaro y cinismo, que sus intenciones han quedado patentes, y ya sólo engañan á los necios ó á los que tratan de coho-

nestar las curiosidades ilícitas de una imaginación pervertida. En esta época hay dos cebos probados para pescar público: la instrucción y la indecencia. Los naturalistas, con su buen olfato práctico, han aprovechado los dos, y pretenden enseñar con lo indecente. ¡Triste oficio el de estos hombres ocupados en fabricar figuras automáticas con todo lo que hay de fangoso y podrido en el corazón humano!

VI

El resultado directo del arte en el individuo es un goce del entendimiento. Ese goce es muy complejo: atrae á sí y cautiva toda lo espiritual del hombre. El espíritu se halla como libre de la materia, la mira en menos, y se eleva, se transporta en contemplación extática, se reposa, se angustia, ama, compadece, odia noblemente. . . ¿Quién podrá definir y precisar ese estado en que uno goza con su propia angustia, se siente más noble en sus odios, y, en el reposo de todo anhelo, ansía lo infinito? El que pudiera definir ese estado, podría también definir la belleza, cosa que no se ha conseguido todavía. Ahora andan

persiguiendo esta definición con grande encarnizamiento en multitud de volúmenes, y no estamos más adelantados que aquellos antiguos que dedicaron algunas páginas á este asunto. Lo que me importa notar es que el arte ocasiona inmediatamente un goce, un placer, y que este placer es lo que el hombre busca en el arte. Son dos hechos innegables.

Ahora bien, siendo esto así, el arte no mejora las costumbres, porque la mejora de las costumbres, la represión de los apetitos y de las pasiones, no puede conseguirse sin lucha, sin esfuerzo de la voluntad, sin virtud. Lo primero para conseguir ese objeto es fortificar la voluntad, y es claro como la luz del día que el goce, el placer no la fortifica; por el contrario, tiende á debilitarla. Los pueblos más inteligentes, en la época en que su cultura artística rayó más alto, lejos de haber sido virtuosos y de costumbres austeras, fueron más libertinos y disolutos que nunca ó poco menos. Ahí están, aunque no necesito nombrarlos, los atenienses de Pericles, los romanos del imperio, los italianos del renacimiento y los franceses de Luis XIV y Luis XV. Cualquiera, sin salir de su ciudad, puede observar que las personas

muy sensibles al arte, son de ordinario las más inconstantes, movibles y caprichosas, y de voluntad menos tenaz para su propio mejoramiento moral. Cada uno puede experimentar en sí mismo que, después de un goce estético vivo y hondo, se siente como más débil ó más expuesto á ceder á la tentación. La imaginación, excitada todavía y no impulsada ya por la obra bella, sigue un vuelo incierto, y se posa en objetos menos puros, más materiales y provocativos: la materia no invitada á esa fiesta del espíritu, toma su desquite.

Con lo anterior, no pretendo ni insinuar siquiera que el arte contribuya de una manera eficaz á la disolución de las costumbres. Esto resulta de causas numerosas y complejas que no me toca averiguar. Noto simplemente que el arte puede alcanzar y ha alcanzado su mayor brillo al lado de una corrupción general y profunda de la sociedad, y que en un mismo individuo puede observarse la misma cosa. Si el arte tuviera de por sí influencia benéfica y moralizadora, no se vería tal coincidencia.

El arte no instruye porque no demuestra. Manifiesta la belleza de la verdad; pero no la razón de la verdad. Indirectamente puede dar noticias,

pero que no convencen más de lo que simples descripciones lo harían. El poema didáctico es un género falso, en el cual la ciencia y la poesía se estorban mutuamente, y cuando dura alguna obra de ésas, saca su vitalidad de la pura poesía que encierra. El tiempo se encarga de separar los dos elementos, porque la ciencia cambia y se transforma, y la belleza queda.

Mientras más honda y universal es una verdad, tanta más belleza encierra, ofrece un campo tanto más vasto y fecundo; pero no más útil por eso. Los grandes ingenios buscan naturalmente esas verdades semejantes á las raíces: tienen medios bastantes poderosos para descubrir en ellas la soberana belleza. Ojalá pudieran todos los artistas hacer lo mismo; pero Dios no da a todos la misma penetración, ni los mismos ojos. Y así estimo yo que es malísimo consejo el que se da con frecuencia á los artistas jóvenes, de que siempre procuren cantar esas verdades madres (pásenme la expresión), sin llamarles la atención á sus fuerzas y á sus propias y naturales inclinaciones. Salen de buena gana en busca de esos tesoros no destinados para ellos; encuentran únicamente la verdad científica ó moral, y hacen lo

que pueden: la muestran al natural, adornándola con lentejuelas artísticas. ¡Cuántos jóvenes ingenios se malogran por ese afán de irse á lo hondo, de desentrañar los arcanos de la naturaleza! Prefieren arriesgarse en campos ajenos y quedar ahí perdidos, prefieren gastar inútilmente sus fuerzas en dar consistencia á visiones vagas y grandiosas, antes que cultivar su heredad. Por reducida que ésta sea, siempre les dará espacio suficiente para cultivar flores, modestas y sencillas quizás; pero verdaderas flores al cabo, que sólo ahí se verán en todo su brillo, porque cada artista lleva en sí algo propio que tal vez nunca nadie en el mundo lo tendrá sino él. Lo primero que debe hacer un artista es tratar de conocer bien lo que tiene; y lo segundo, aprovechar eso, mejorarlo, perfeccionarlo, empeñar en tal objeto todas sus fuerzas y aptitudes. Obligación de la crítica es ayudarlo en tan dificultoso trabajo. Por desgracia, la crítica sana está ahora muy escasa. La que abunda es una presuntuosa, fanfarrona, que se pone á filosofar, á hacer frases y desenvolver teorías por su propia cuenta, y todo se le va en dares y tomares con las palabras trascendental, sintético, analítico, psíquico, biológico, la Idea (con mayúscula), la materia

plástica, el determinismo dinámico, la selección, y otros términos temibles. Esta crítica domina é impone á los artistas. Ahora cualquier poeta se avergüenza y se cree poco menos que deshonrado, si lo sorprenden cantando sin intención recóndita la frescura y el rocío de una mañana de primavera, ó la risa abierta y argentina de una muchacha bonita. Lo que importa es aparecer ante el lector con el entrecejo arrugado y la faz apergaminada y amarillenta de un pensador profundo soterrado en cualquiera parte; ó bien mostrarle los visajes de un filósofo desdeñoso y sarcástico, que mira en la sociedad un tropel de tontos y de bellacos. Todo lo demás es fruslería. Será así; pero lo cierto es que la poesía, con tanto peso, se va á fondo sin remedio; mientras que esas que llaman fruslerías sobrenadan, é impulsadas por los céfiros pasan alegremente de una generación á otra (1).

(1) Don Z. Rodríguez, en un elocuente y sensato artículo sobre la poesía positivista, publicado hace poco, citaba el siguiente párrafo de Jouffroy: "No merece llamarse poesía esa superficial inspiración que se divierte en cantar los frívolos pasatiempos de la vida ó en expresar las inquietudes y dolores efímeros que las pasiones nos causan. La verdadera poesía no expresa más que una cosa: los tormentos del alma humana ante el problema de su destino. De eso habla

El arte de por sí ni moraliza, ni enseña, aun cuando la inspiración brote de verdades morales, filosóficas, científicas, ó de la clase que sean. Si el poeta se vale de su arte como medio de propaganda, hará simplemente un pan como unas hostias,

la lira de los grandes poetas, la que con tan melancólica monotonía vibró en las manos de Byron y de Lamartine. Los que no hayan llegado á la medianía de la vida, no comprenderán sino á medias esos sordos acentos, traducción sublime de una queja eterna, que resuenan profundamente en las almas maduras, en las cuales la contemplación de los grandes problemas ha desarrollado el verdadero sentimiento poético." No nombraba el señor Rodríguez la obra de Jouffroy, y yo que no he leído casi nada de este pensador, no sabría decir si antes ó después de lo citado viene algo que explique ó atenúe el exclusivismo que ahí se advierte. De todos modos es un noble párrafo que, así solo como está, impone. Pero es fácil perderle el respeto. Basta leer cualquiera cosa de Horacio, la oda *Ad Neœram*, por ejemplo, que justamente "expresa el dolor efímero que causa una pasión." Nada hay más gracioso y poético. Esa oda que "por su superficial inspiración no merece llamarse poesía", vive, después de diecinueve siglos, tan fresca como el primer día. Seguramente Jouffroy escribió el párrafo citado, en la segunda época de su vida, acerca de la cual dice Sainte-Beuve: "Entregado durante quince años á este inquietador problema del destino del hombre, ha querido ordenar sus dudas, sus conjeturas y el corto número de verdades que ha comprobado; con esto ha conseguido serenarse; pero se ha

nada conseguirá, perderá su tiempo. Uno va en busca de un goce y le salen con ofrecerle un trabajo. ¿Qué ha de suceder? Que todo el mundo deja el último y coge el primero, si lo hay, y si no lo hay, se va y lo deja todo ahí plantado.

El goce estético, mientras está el alma bajo su influjo, exalta los afectos; pero nada muda. Pasado el influjo, vuelve á ser el hombre lo que antes era.

entibiado." (*Portraits littéraires;* vol. I.) Jouffroy, en su juventud, no tenía ideas tan exclusivas respecto á la poesía. "En sus lecciones sobre *lo Bello*, que por desgracia no han sido recogidas, dice también Sainte-Beuve, M. Jouffroy se expresaba de este modo con acento convencido: "Todo "habla, todo vive en la naturaleza; la piedra misma, el mi-"neral más informe vive con vida oculta, y nos habla un "idioma misterioso. El pastor, en medio de su soledad, en-"tiende este idioma, lo escucha, lo conoce tanto como el "sabio y el filósofo y aun más que ellos: ¡lo conoce tanto "como el poeta!" Es decir que Jouffroy, cuando era más sensible y abierto á la belleza, cuando la amaba con desinterés, en todo hallaba poesía. Cuando se entregó á la duda, y tuvo su sistema filosófico, y se entibió, encontró que sólo en sus dudas y en su sistema filosófico había objetos dignos de la verdadera poesía. Por esto creo yo que, para apreciar en su justo valor las observaciones de un crítico ó de cualquiera que discurre sobre arte, es menester ante todo averiguar si tiene ó no sistema, y, si lo tiene, es preciso desconfiar de él como de una persona preocupada y prevenida.

El arte tiene resultados indirectos en el individuo y muy saludables. Equilibra las facultades. La ciencia, que ahora es la reina del mundo, infunde poco á poco en el hombre el egoísmo científico, cien veces más cruel, desapiadado y absorbente que el egoísmo personal, si así puedo decir: en el sér humano no muestra sino materia científica y nada más, y seca la sensibilidad. El arte alimenta el manantial de la sensibilidad y le abre cauce: despierta en nosotros la compasión, la ternura, el amor. Para gozar plenamente del arte se requiere una educación previa, y en ella ha de entrar como parte muy principal el avivamiento de la sensibilidad. Un individuo, como ya he dicho, puede ser á un mismo tiempo muy corrompido, muy disoluto, y muy sensible al arte; pero, eso sí, será generoso, será capaz de movimientos de simpatía, mirará á la materia como materia, y al hombre como hombre. Esto ya es una mejora en cierto sentido; pero no es la mejora moral, el encaminamiento á lo bueno que se atribuye al arte. Propiamente hablando, no considero este resultado como mejora, sino como equilibrio, porque no es mejorar las cosas el ponerlas como han de estar naturalmente. Si la sensibilidad es propensión natural

en el hombre, aquello que se oponga á que la sensibilidad se agote, aquello que la mantenga viva y despierta, hará al hombre más apto para el fin con que ha sido creado; pero no por eso le infundirá actividad para lo bueno y lo justò. Aun tomando esto como lo tomo, hay siempre sobrada razón para decir que el arte es nobilísimo con respecto á las ciencias físicas, tanto porque el objeto de éstas interesa sólo lo material del hombre, como porque, si lo desequilibran, lo arrastran á dar exagerada importancia á la materia; mientras que el arte interesa lo que hay de espiritual y propio del hombre, y si lo desequilibra, lo arrastra á dar exagerada importancia á imaginaciones y quimeras, lo cual ciertamente nos aleja más de los animales. Así, pues, considero que la educación artística, lejos de ser un simple adorno, como aquí generalmente se la mira, es parte precisa de una educación completa. No hablaré de las ventajas del arte para endulzar la vida, porque son notorias.

El arte es eminentemente civilizador, y es claro. Puesto que aviva la sensibilidad, ha de suavizar los usos y costumbres. Puesto que hace olvidar los intereses materiales, que son los que princi-

palmente separan á los individuos, ha de contribuir á estrechar los lazos sociales, reuniendo á los individuos en un terreno neutral.

La obra de arte es el reflejo más auténtico y vivo de la sociedad que la produce, porque el clima, la raza, el mundo social en que vive el artista influyen directamente en él, y, para dar forma sensible y rasgos individuales á sus concepciones, ha de servirse de lo que observa en sí mismo y en las personas entre quienes vive.

La obra de arte es la única inmortal que es dado hacer al hombre, porque es la única que se funda en lo que hay de constante y de invariable en el hombre mismo: se funda en algo que todas las generaciones pueden comprender, en algo que á todas ellas interesa.

Por lo visto, el arte no es una cosa de más ó menos, como todavía lo dicen sinceramente algunos caballeros, muy respetables sin duda alguna; pero que creen que más allá de su profesión ó de sus negocios se acaba el mundo.

VII

Como bien lo habrá notado el lector, no ha

sido mi ánimo sentar ninguna teoría sobre el arte, sino simplemente constatar sus resultados en la práctica. Con todo, si no parece bien lo que he dicho, me apresuro á decir que no se aflijan. No sucederá nada. No hay entretenimiento más inocente que discurrir sobre arte, sin referirse á una obra determinada. ¿Creen ustedes que las teorías influyen en el arte? No se lo imaginen. Artistas hay que las aprovechan únicamente para llenar huecos, para disculpar extravíos de la fantasía ó encubrir sus pocas fuerzas; pero á éstos mismos, cuando la inspiración sopla vigorosa y sostenida, lo menos que les importa son las teorías ó sistemas, y se desdicen sin pensarlo. Otros hay que, para echarla de filósofos, inventan teorías sacadas de las propias tendencias de su ingenio, de suerte que ellos quedan muy á sus anchas y dejan que los demás se avengan como puedan.

Lo que influye en el arte es el arte mismo. Un genio es el que puede ocasionar una revolución, y esto no por medio de prólogos ó disertaciones, sino con obras inspiradas que deslumbren y avasallen á esas bandadas de artistas de inspiración floja y vacilante que no saben dónde posarse

Hace tiempo que se ha dicho que en el arte no hay teorías ni escuelas, sino genios. Entre los artistas medianos, si bien se observa, no hay partidarios de tal ó cual sistema, sino imitadores de tal ó cual hombre superior. Los grandes artistas no son partidarios de tal ó cual sistema, sino de su propio sistema, de su propia inspiración.

Mientras tanto, los simples escritores se ocupan en disputar sobre sus preferencias respectivas, y cada uno quiere imponer su gusto á todo el mundo. Ya que no son hijos del arte, se alucinan con la idea de que pueden ser padres del arte. Sobre este asunto tiene Alfredo de Musset unos versos hermosísimos (1); y voy á concluir citando tres estrofas de esa admirable poesía para desvanecer en el lector la impresión prosaica y ordinaria que debe de haberle dejado este artículo.

Discourons sur les arts, faisons les connaisseurs:
Nous aurons beau changer d'erreurs
Comme un libertin de maîtresse,
Les lilas au printemps seront toujours en fleurs,
Et les arts immortels rajeuniront sans cesse.

(1) *Sur les débuts des mesdemoiselles Rochel et Pauline Garcia.*

Discutons nos travers, nos rêves et nos goûts;
Comparons à loisir le moderne à l'antique,
Et ferraillons sous ces drapeaux jaloux!
Quand nous serons au bout de notre rhétorique,
Deux enfants nés d'hier en sauront plus que nous.

. . . . . .

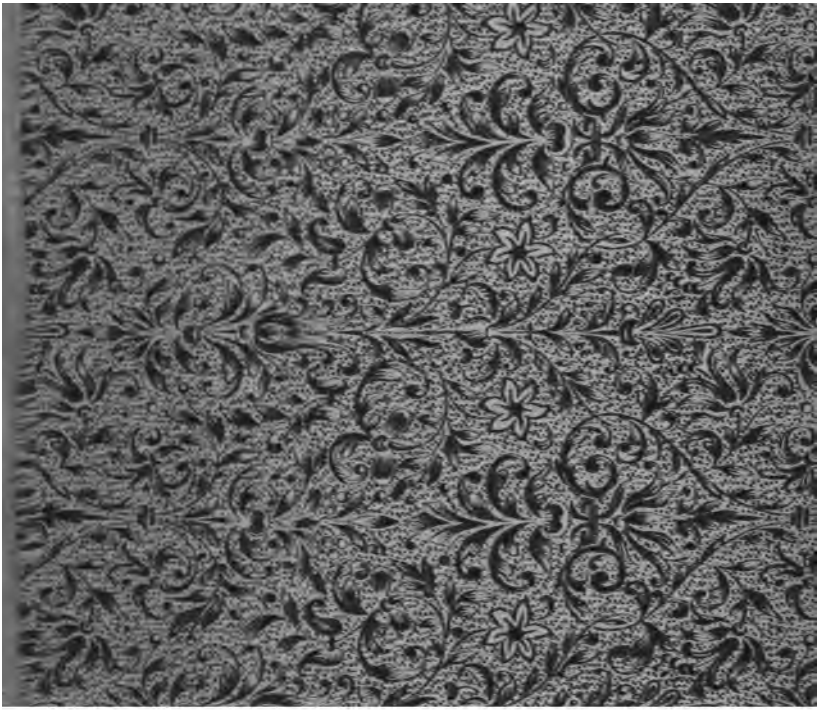
Obéissez sans crainte au dieu qui vous inspire.
Ignorez, s'il se peut, que nous parlons de vous.
Ces plaintes, ces accords, ces pleurs, ce doux sourire,
Tous vos trésors, donnez-les-nous:
Chantez, enfants, laissez-nous dire.

1.º de julio de 1889.

FIN

ÍNDICE

	PÁGS.
DEDICATORIA.	5
ADVERTENCIA.	7
L'œuvre (novela de E. Zola).	9
Arauco domado.	37
Quevedo.	61
Algo sobre la música.	101
Una representación de *Norma.*	131
La seudo crítica.	147
Charla sobre las letras y la política.	173
La protección á los artistas.	219
Moratín.	255
El arte docente.	329
Índice.	405



PQ 8097 .C76 P44 C.1
Platicas literarias, 1886-1889
Stanford University Libraries
3 6105 040 970 902

DATE DUE			

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004